ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ ಅವರ ಆಯ್ದ ಲೇಖನಗಳು



ಸಂಪಾದಕ:
ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ

ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ

ಅವರ

ಆಯ್ದ ಲೇಖನಗಳು

ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಮತ್ತು ತಂಬೂರಿ

ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ ಅವರ ಆಯ್ದ ಲೇಖನಗಳು

ಸಂಪಾದಕ :

ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ

ನೀನಾಸಂ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ

ಪರವಾಗಿ

ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು - ಸಾಗರ

ORCHESTRA MATTU TAMBURI (Kannada)
selected articles of Gaurish Kaikini, Edited by T. P. Ashoka
Published by Akshara Prakashana, Heggodu, Sagara
on behalf of Ninasam Rangashikshana Kendra,
Heggodu - 577 417
Printed at Shree Ganesh Printers, Sullia, Da. Ka.

First Edition : 1993

Pages : vi+107 Price : Rs. 30/-

ಬೆಲೆ : ರೂಪಾಯಿ ಮೂವತ್ತು

ಮುದ್ರಕರು :

ಶ್ರೀ ಗಣೇಶ್ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್
ಗಾಂಧೀನಗರ, ಸುಳ್ಯ - 574 239, ದ. ಕ.
ದೂರವಾಣಿ : 238

ಮುನ್ನುಡಿ

ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿಯವರ ಬರವಣಿಗೆಯ ಹರಹು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾದದ್ದು. ಕಳೆದ ಅರ್ಧಶತಮಾನದಿಂದ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವ ಗೌರೀಶರು "ವಿಚಾರವಾದ", "ವಾಲ್ಮೀಕಿ ತೂಕಡಿಸಿದಾಗ", "ನಾಸ್ತಿಕನು ಮತ್ತು ದೇವರು" ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಭಾಷೆ–ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಇವರ ಹಲವು ಲೇಖನಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಕಲನಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿವೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಶಂ. ಬಾ. ಜೋಶಿ ಮುಂತಾದ ಹಿರಿಯರಂತೆ ಗೌರೀಶರೂ ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಸ್ವೋಪಜ್ಞತೆಗಳಿಂದ ನಾಡು - ನುಡಿಗಳನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗಲೆಲ್ಲ ಗೌರೀಶರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಯೋಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದು.

ಗೋಕರ್ಣದಂಥ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ರ್‍ಯಾಶನಲಿಸಂ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದ ಗೌರೀಶರು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಗದ್ಯ ಬರವಣಿಗೆಯ ಕುತೂಹಲಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಣ್ಣ ಊರು, ಊರಿನ ಪರಿಸರ ಇವರ ಕಾರ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬಂಧನಗಳಾಗಲಿಲ್ಲ. ಸೀಮಿತ ಪರಿಧಿಯನ್ನು ಗೌರೀಶರು ಏಕಾಗ್ರತೆಯ ತಪೋಭೂಮಿಯನ್ನಾಗಿಸಿ ಕೊಂಡರು. ಸೀಮಿತ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ತಡೆಯಿರದ ಧ್ಯಾನಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಕೊಂಡರು. ಅಧ್ಯಯನ ಆಳವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಬರವಣಿಗೆಯ ವಸ್ತು, ವ್ಯಾಪ್ತಿ ವಿಸ್ತೃತವಾಗತೊಡಗಿದವು. ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಪಾಂಡಿತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಯನ್ನು ಬೆಸೆದು ಗೌರೀಶರು ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಈ ಹೊಸಜ್ಞಾನದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳು ಇವರ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ದೇಶೀ ಸೊಗಡನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜ್ಞಾನ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ, ಅನುಮಾನದಿಂದ ನೋಡುವ ಗುಣಗಳನ್ನು ಧಾರಣ ಮಾಡಿತು. ಗೌರೀಶರು ಹಳೆಯು ದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸಲಿಲ್ಲ; ಅವುಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ಹೊಸ ಅನುಭವಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಳೆಯದರ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ, ಔಚಿತ್ಯ ಗಳನ್ನು ವಿಚಾರಿಸಿದರು. ಸನಾತನ ಧರ್ಮವೆನ್ನುವುದು ಗೋಕರ್ಣದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ

ಆಳವಾಗಿ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಆಧುನಿಕ ಇತಿಹಾಸ ಈ ಪುಟ್ಟ ಊರನ್ನೂ ಪ್ರವೇಶಿಸದೆ ಬಿಡಲಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ರಾಜಾರಾಂ ಮೋಹನರಾಯ್, ಬಾಲಗಂಗಾಧರ ತಿಲಕ್, ಮಹಾತ್ಮ ಗಾಂಧಿಯವರ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಸಮಕಾಲೀನರೊಂದಿಗೆ ಗೌರೀಶರೂ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಇನ್ನೊಂದು ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಯ ಬಾಗಿಲುಗಳನ್ನೇ ತೆರೆದಿತ್ತು. ಹೊಸದನ್ನು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಗಮನಿಸುತ್ತಲೇ ದೇಶೀಯವಾದದ್ದನ್ನು ಸ್ವಂತಕ್ಕೆ, ಸಮಕಾಲೀನತೆಗೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ತಡವಿನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಪಾಠ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ಆ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಪುನರುತ್ಥಾನವಾದಿಗಳಾದರು. ಇವೆರಡೂ ಅತಿಗೆ ಹೋಗದೆ ತೃತೀಯ ಪರ್ಯಾಯವೊಂದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಪರದಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಗೌರೀಶರೂ ಸುಲಭದ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಈ ಕಷ್ಟದ ಹಾದಿಯನ್ನೇ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡರು. ತಮ್ಮ ಜಿಲ್ಲೆಯವರೇ ಆದ ದಿನಕರದೇಸಾಯಿ ಮುಂತಾದವರ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೂ ಬಂದರು. ಗೌರೀಶರ ಎಲ್ಲ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ, ಜನಪರವಾದ ಲೋಕಶಿಕ್ಷಣದ ಆಯಾಮಗಳೂ ಲಭ್ಯವಾಗಲು ಇಂಥ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳೂ ಪ್ರಾಯಶಃ ಕಾರಣವಾಗಿರಬೇಕು. ಆಶ್ಚರ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗೌರೀಶರು ತಮ್ಮ ಸಂಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೇ ನಿಭಾಯಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ತಮ್ಮ ಹಿರಿಯ ನವೋದಯದ ಸಮಕಾಲೀನರಂತೆ ಗೌರೀಶರೂ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಸಮೃದ್ಧಿ ಮತ್ತು ವೈಶಾಲ್ಯಗಳಿಗೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟವರು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಜ್ಞಾನಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಬರವಣಿಗೆಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ 'ವಿಶೇಷ ತಜ್ಞ'ರೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇತರ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅವರು ಕೈಬಿಟ್ಟವರಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದಿಂದ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯದ ವರೆಗೆ ಹಬ್ಬಿರುವ ಅವರ ಬರವಣಿಗೆ ಸ್ಪರ್ಶಿಸದ ವಿಷಯಗಳಿಲ್ಲ. ಅವರು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ರಸಿಕರೇ. ಆದರೆ ಈ ರಸಿಕತೆಯನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕ ಅನುಭವವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಯಸುವವರು, ಇಂದ್ರಿಯಗ್ರಾಹ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನೂ ತರ್ಕದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲೆತ್ನಿಸುವವರು, ಆದರೆ ಶುಷ್ಕ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನಾಗಲೀ, ಮೌಲ್ಯರಹಿತ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಗೌರೀಶರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಂಥವರಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಮೀಸಲಾತಿ ಚಳುವಳಿ ಇಲ್ಲವೇ ರಾಮಜನ್ಮಭೂಮಿ ವಿವಾದಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವಾಗಲೂ ಕೇವಲ ಅಂಕಿ ಅಂಶಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಕೀಲರಂತೆ ವಾದ ಮಾಡದೆ ಮೂಲಭೂತ ಮಾನವೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳತ್ತ ದೃಷ್ಟಿಹರಿಸಬಲ್ಲರು. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಬಗ್ಗೆ ಎಲ್ಲ ಪ್ರೀತಿ ಗೌರವಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಧೃತಿಗೆಡಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಬಲ್ಲರು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ

ಇತರ ಲಲಿತಕಲೆಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಚಪ್ಪರಿಸುತ್ತಲೇ ಅಪ್ರಿಯ ವೆನ್ನಿಸಬಹುದಾದ ಅನುಮಾನಗಳನ್ನೂ ಎತ್ತಬಲ್ಲರು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ಸಂಸ್ಕೃತ, ಮರಾಠಿ, ಕೊಂಕಣಿ, ಕನ್ನಡ–ಹೀಗೆ ಅವರ ಆಕರಗಳು ಹಲವು. ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರ, ಕಾವ್ಯ, ವ್ಯಾಕರಣ, ಮೀಮಾಂಸೆ, ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ, ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ರಂಗಭೂಮಿ, ರಾಜಕೀಯ, ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮ, ಶಿಕ್ಷಣ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ–ಹೀಗೆ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಅಪಾರ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾದವುಗಳನ್ನು ಗೌರೀಶರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇಡಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವಲ್ಲಿ ಹಲವಿದ್ದದ್ದು ಒಂದಾಗಿ, ಒಂದು ಹಲವು ಪದರಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಬರವಣಿಗೆ ಸಾಂದ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಗೌರೀಶರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಬರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಹದ ಒಂದು ಪರಿಣತಿಯನ್ನೂ ಪಡೆದು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಗದ್ಯದ ಕೆಲವು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಮೂಡಿಬರುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡದ್ದು ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಚಿಂತನವೂ ಹರಳುಗಟ್ಟಿ ಗೌರೀಶರು ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಗೌರೀಶರ ಬರವಣಿಗೆಯ ಬಹುಪಾಲು ನಾಡಿನ ಹಲವು ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಿರು ಲೇಖನಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವುದು ಒಂದು ವಿಶೇಷ. ಗೌರೀಶರದು ಬರೇ 'ಪಂಡಿತ ಬುದ್ಧಿ'ಯದಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ಅವರು ಒಂದು ಅಲ್ಪ ಸಂಖ್ಯಾತ ಸ್ವಘೋಷಿತ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಜಾರ್ಗನ್ನುಗಳ ಮೂಲಕ ಚರ್ಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಿಟ್ಟವರಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನ, ಬರವಣಿಗೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಮಾನ ಆಸಕ್ತಿಯ ಎಲ್ಲರೆದುರಿಗೆ ಪ್ರತಿನಿತ್ಯದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ತೆರೆದಿಡುವಂಥವರು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅವರು ಸರಳ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಅರಸದೆ, ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳೊಂದಿಗೆ ರಾಜಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಅಡಕವಾಗಿ, ಧ್ವನಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. 'ಕಸ್ತೂರಿ', 'ಪ್ರಜಾವಾಣಿ', 'ಉದಯವಾಣಿ' ಯಂಥ ದೊಡ್ಡ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವಾಗ ತೋರುವ ಉತ್ಸಾಹ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಮತ್ತು ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನು ಅವರು "ಶಿರಸಿ ಸಮಾಚಾರ", "ಮುನ್ನಡೆ", "ತಾಯಿ ನುಡಿ" ಮುಂತಾದ ಸ್ಥಳೀಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವಾಗಲೂ ತೋರಿದ್ದಾರೆ. ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಬರವಣಿಗೆ ಮೂಲಕ ಸ್ಥಳೀಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅವರು ಕೊಟ್ಟಷ್ಟು ನೈತಿಕಸ್ಥೈರ್ಯ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಬಹಳಷ್ಟು ಲೇಖಕರು ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಸಹೃದಯತೆ, ಸಹಾನುಭೂತಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆವಾಗಲೂ ಅಪ್ರಿಯ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಅಂಜದ ಗೌರೀಶರು ತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಎಂದೂ ಮುಕ್ತವಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರು ಶಂ. ಬಾ. ಅವರ ವಿಚಾರವಾದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸು ವಂತೆಯೇ ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದ ಮಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನೂ ಸವಿಯಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಗೌರೀಶರಿಗೆ ಇದು ವೈರುಧ್ಯದ ಅಥವಾ ವಿರೋಧಾಭಾಸದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ. ನೋಟದ ಹಲವು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಪರಿಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ

ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ನಿಜವಾದ ರ್‍ಯಾಶನಲ್ ಮನೋಧರ್ಮ ಎಂದು ಅವರು ತಿಳಿದಂತಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನೋಡುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಗೌರೀಶರು ತಮ್ಮನ್ನು ಬಂಧಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ಹಲವು ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿಹೋಗಿರುವ ಅವರ ನೂರಾರು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೇ ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ ಈಚೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಇದರಿಂದ ನನಗೆಷ್ಟು ಲಾಭವಾಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಈ ಲೇಖನಗಳನ್ನೋದುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಗೌರೀಶರ ಬರವಣಿಗೆಗಳ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸಂಕಲನವೊಂದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಬೇಕು ಅನ್ನಿಸಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಕೆಲವು ಸಮಾನ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪುಟ್ಟ ಸಂಕಲನವೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಗೌರೀಶರು ತಮ್ಮ ವಿಚಾರವಾದಕ್ಕೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದವರು. ಆದರೆ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗಿರುವ ಪರಿಣತಿ, ಮಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿಗಳೂ ಅವಲೋಕನ ಯೋಗ್ಯ. ಅವರ ಬರವಣಿಗೆಯ ಈ ಮುಖ ಒಂದೆಡೆ ದಾಖಲಾಗಲಿ ಎಂಬ ಕಾರಣವೂ ಈ ಸಂಪಾದನೆಯ ಹಿಂದಿದೆ.

ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವರಂತೆ ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿಯವರೂ ಕಲೆಯ ಅಮೂರ್ತ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸದ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚರ್ಚಿಸ ಹೊರಡುವವರು. ಚರ್ಚೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗೌರೀಶರು ತಮ್ಮ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಒಂದು 'ಯಕ್ಷ' ಪ್ರಶ್ನೆ", "ಯಕ್ಷಗಾನ-ಜಾನಪದ ಕಲೆಯೆ?" ಈ ಮಾದರಿಯ ಲೇಖನಗಳು ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಭಾವ ಒಂದು ಸಂಶೋಧನ ಬರಹ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಬಾಲಗಂಧರ್ವ, ನಾರಾಯಣ ಚಂದಾವರಕರ, ರಾಮಗಣೇಶ ಗಡಕರಿ - ಇವರ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರೀಶರು ನಮ್ಮ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂಥ ಅನೇಕ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಗೀತದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಓದುಗರ ಕಣ್ಣು ತೆರೆಯಬಲ್ಲ ಲೇಖನಗಳೂ ಇಲ್ಲಿವೆ.

ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟಿಲ್ಲ. ಈ ಅರಕೆಯನ್ನು ತುಂಬುವಲ್ಲಿ ನೀನಾಸಂ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನಗಳ ಪಾತ್ರ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಲ್ಲ. ನಾನು ತುಂಬಾ ಪ್ರೀತಿಸುವ ಮತ್ತು ಗೌರವಿಸುವ ಈ ಎರಡೂ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಈ ಮೂಲಕ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ನನಗೆ ಧನ್ಯತೆಯ ಭಾವವನ್ನೇ ತಂದಿದೆ. ಗೆಳೆಯ ಜಯಂತ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ ಅವರು ಲೇಖನಗಳ ಸಂಗ್ರಹಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞ. ಹಿರಿಯರಾದ ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿಯವರು ಈ ಸಂಕಲನದ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಸಮ್ಮತಿ ಇತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ಗೌರವಪೂರ್ವಕ ನಮಸ್ಕಾರ.

ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡಿಗರು ಆದರದಿಂದ ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವರೆಂದು ಆಶಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ

ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆ

*	ಹಾಡುಗಬ್ಬ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ	1
*	ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಮತ್ತು ತಂಬೂರಿ	11
*	"ಕಲೌತತ್ ಪರಿಕೀರ್ತನಂ"	17
*	ಒಂದು "ಯಕ್ಷ" ಪ್ರಶ್ನೆ	22
*	ಯಕ್ಷಗಾನವು ಜಾನಪದ ಕಲೆಯೇ?	27
*	ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿ	32
*	ಸ್ವರ–ಲಯ–ಭಾವ–ಗತಿ ಮತ್ತು ಡಾ। ಕಾರಂತರು	37
*	ಗೋಮಾಂತಕದ ಲೋಕನಾಟ್ಯ–ದಶಾವತಾರಿ ನಾಟಕ	46
*	ಸರ್. ನಾರಾಯಣ ಚಂದಾವರಕರ ಮತ್ತು ಬಯಲಾಟದ ಗೀಳು	55
*	ರಾಮ ಗಣೇಶ ಗಡಕರಿ	61
*	'ಏಕಚ ಪ್ಯಾಲಾ' ಬಗೆಗೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಉವಾಚ	73
*	ನಟ ಸಮ್ರಾಟ ಬಾಲಗಂಧರ್ವ	77
*	ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಮೂಲ ಗೊಂಬೆಯಾಟ?	84
*	ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ	93

ಹಾಡುಗಬ್ಬ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ

"ಇಂದಿನ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ" :

ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಾಗ ನಾವು ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅದೇನೆಂದರೆ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳು ಇಂದಿನವೆನಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಸಂಗೀತ ಇಂದಿನದಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರಾಗತ. ಈ ಮೂಲಕ ಅವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಕೊಂಡ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಆನುಪೂರ್ವಿ ಇದೆ, ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಇಂದಿನ ಹೂವು ಅರಳುವುದು ನಿನ್ನೆಯ ಬೇರಿನಿಂದ ಅಂದಾಗ ಇಂದಿನ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಇಂಥ ಕವನ ಪ್ರಕಾರದ ವಿಕಾಸ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಪರಾಮರ್ಶಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಪ್ರಮಾದವಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಬೇರಿನಿಂದ ಹೂವು ನಿಜ. ಆದರೆ ಬೇರಿನಂತೆ ಹೂವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಹೇಗೆ ಬೇರೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಅರಿತು ಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಇದು ಅನುಕೂಲವಾದೀತು.

ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಎರಡು ವಿಧವೆಂದು ೧೩ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ತನ್ನ "ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ"ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ಗಂಧರ್ವ, ಇನ್ನೊಂದು ಗಾನ.

> ರಂಜಕಸ್ವರ ಸಂದರ್ಭಃ ಗೀತಮಿತ್ಯಭಿದೀಯತೇ ।
> ಗಾಂಧರ್ವಂ ಗಾನಮಿತ್ಯಸ್ಯಭೇದದ್ವಯ ಮುದೀರಿತಂ ॥

ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಮುನಿ ಪ್ರಣೀತವಾಗಿ "ಅನಾದಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ"ದಿಂದ ಬಂದ ಜನರ ಜಾತಿ ಸ್ವರ ಮೇಳಗಳ ಪ್ರಕಾರವು ಗಾಂಧರ್ವ. ಆದರೆ

ಮತ್ತು, "ವಾಗ್ಗೇಯ ಕಾರೈ ರ್ರಚಿತಂ
ಲಕ್ಷಣಾವೃತಂ । ದೇಶೀರಾಗಾದಿ
ಪುಪ್ರೋಕ್ತಂ ತದ್ಗಾನಂ ಜನರಂಜನಂ ॥

ಇಲ್ಲಿ "ವಾಗ್ಗೇಯ ಕಾರ"ನೆಂಬ ಹೆಸರು ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳ ಕರ್ತನಿಗೆ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರು ಇಟ್ಟ ಹೆಸರು. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನನ್ನೂ ಕೇಳೋಣ, ಈ "ವಾಗ್ಗೇಯ ಕಾರ"ನು ಯಾರೆಂದು:

"ವಾಕ್‌ಮಾತುರುಚ್ಯತೇಗೇಯಂ ಧಾತುರಿತ್ಯಭಿಧೀಯತೇ ।
ವಾಚಂಗೇಯಂಚಕುರುತೇಯಃ ಸ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರಕಃ"

"ವಾಚಂಗೇಯಂಚಕುರುತೇ" ಮಾತನ್ನು ಹಾಡಾಗಿಸಬಲ್ಲವನು ವಾಗ್ಗೇಯ ಕಾರನು. ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಬಂದ "ವಾಙ್ಗಮಾತುರುಚ್ಯತೇ" ಎಂಬ ಮಾತು ಸೋಜಿಗವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು "ಮಾತು" ಎಂಬ ಕನ್ನಡ ಶಬ್ದವನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ; ಅಂದರೆ "ಮಾತು" ಗೇಯವಾಗಬಲ್ಲ ವಾಕ್ಯ ಎಂದೆನ್ನುವಾಗ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಕನ್ನಡ ಪದವು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದವಾಗುವಷ್ಟು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥಸಾರವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದೇನು? ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಮತ್ತು ಅಂಥವನ ಕೃತಿ, ಕನ್ನಡವೇ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ನೀಡಿದ ಒಂದು ದಿವ್ಯ ಕೊಡುಗೆ. ಹಾಡುಗಬ್ಬವೆಂದರೆ ಮಾತು+ಧಾತು ಕೂಡಿ ಏಕವಾದ ಕೃತಿ ("ಹಾಡುಗಬ್ಬ" ಈ ಕೃತಿಯ ಅನುವಾದ).

ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಗೋಪಾಲ ನಾಯಕನು ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಈಗ ಉತ್ತರಾದಿಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುವ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಿದನು. ಮುಂದೆ ೧೪೪೦ರಿಂದ ೧೪೬೦ರ ವರೆಗೆ ಅಚಲಾನಂದ ದಾಸರು, ಶ್ರೀ ನರಹರಿತೀರ್ಥರೂ, ಶ್ರೀಪಾದರಾಯರೂ, ದಾಸ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪುರಂದರ ದಾಸರೂ ನಮ್ಮ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ಪುರುಷರಾಗಿ, ಪ್ರಮಾಣ ಪುರುಷರಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಪುರಂದರದಾಸರ ಸಮಕಾಲೀನನಾದ ಪುಂಡರೀಕ ವಿಠಲನು ಈ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೆಂಬಲ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟನು.

ಹಿಂದುಸ್ತಾನೀ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ವ್ರಜ ಭಾಷೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡವೇ ಲಲಿತ ಮಧುರ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳ ಮಾಧ್ಯಮವಾಯಿತು. ಕನ್ನಡವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹದಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ವಚನಕಾರರಂತೆಯೇ ಹರಿದಾಸರೂ,

ಶ್ರೇಯಸ್ಸಿಗೆ ಭಾಜನರು, (ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುವ ಮೃದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವ್ರಜ ಭಾಷೆಯದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ.)

ನಮ್ಮ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಮೊದಲಿನ ಕಾರ್ಯ "ಉಗಾಭೋಗ" ರಚನೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ರಾಗ ವಿಸ್ತಾರದ ರೀತಿಯಿದೆ. "ಓಂ—ನೋಂ—ತೋಂ" ಅಥವಾ "ತರಾನಾ"ದಿಂದ ನಾದ ತುಂಬುವದೇ ಆಗಿತ್ತು.

"ನಾದಿರ್‌ತೋಂ ತನನತನದೆರೆನಾ- – – –" ಹೀಗೆ ತರಾನಾ ತ-ರ-ನಗಳ ಬಾಹುಲ್ಯದಿಂದ ತುಂಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಇಂದಿಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಒಂದು ಆಕರ್ಷಕ ಅಂಗವಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದೆ. ('ತರಾನಾ' ಶಬ್ದ ಫಾರಸೀ. ಇದರ ಅರ್ಥವೇ ಹಾಡು ಎಂದು. ಹಾಡಲ್ಲದ ಸ್ವರರಚನೆಗೆ "ತರ್ಜ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ) ಆದರೆ ಇದು ಗಾಯನವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬರೆ ಕಂಠವಾದನ, ವೀಣೆ, ಸಿತಾರ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಸ್ವರ ವಿಸ್ತಾರದ ಅನುಕರಣ. ಇದರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೂ, ಗೋಪಾಲನಾಯಕನೂ "ಉಗಾಭೋಗ"ಗಳ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದರು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚೀಜ(ಪಲ್ಲವಿಯ) ವಿಸ್ತಾರದ ಕ್ರಮ. ಅಸ್ಥಾಯಿ, ಅಂತರಾ, ಮತ್ತು ಆಭೋಗ, "ಉಗಾಭೋಗ"ದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಆಭೋಗ ಸೇರಿದೆ. ಪುರಂದರದಾಸರವರೆಗೂ ಈ ಉಗಾಭೋಗ ರಚನೆ ಹರಿದು ಬಂತು. "ಉಗಾಭೋಗ" ಒಂದು ಲಯಬದ್ಧ ವಚನ ಕೃತಿ,ಮುಂದೆ ಶಿವಶರಣರ ವಚನಗಳಿಗೆ ಇದೇ ಪ್ರೇರಣೆ ಆಗಿರಬಹುದು.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ದೇಶಿಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ "ಛಾಯಲಗ" ಮತ್ತು "ಸಂಕೀರ್ಣ" ಎಂದು ರೀತಿ ಭೇದವಿದೆ. "ಛಾಯಲಗ"ವೇ "ಸಾಲಿಗ" ಸಾಲಿಂಗ – ಸಾಳಂಗವೆಂತಾಗಿದೆ. ಗಾಂಧರ್ವ ರೀತಿ ಶುದ್ಧಗಾನ ಸಾಲಿಂಗ ಲವಕುಶರು ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಶುದ್ಧ ಸಾಳಂಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದರೆಂದು ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ, (ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಸಾರಂಗವೆಂಬ ರಾಗವಿದೆ. 'ಸಾರಂಗ' ರಾಗದ ಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ಸಾರಂಗ (ಇದೇ ದಕ್ಷಿಣಾದಿಯ ಸಾರಂಗ, ಗೌಡ ಸಾರಂಗ ಬೃಂದಾವನೀ ಸಾರಂಗ ಇತ್ಯಾದಿ) ಸಾರಂಗ ಮಧ್ಯಾಹ್ನದ (ಎರಡನೇ ಪ್ರಹರದ) ರಾಗ ಲವ ಕುಶರು ರಾಮನ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಯವೇ ಹಾಡಿರಬಹುದೇ ?

೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದ ವರೆಗೆ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ರಾಗ-ಸ್ವರ ಪ್ರಸಾರಗಳ ದೃಢೀಕರಣಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪೂರೈಸಿದರು. ಅದು ಲಕ್ಷ್ಯಗೀತ, ದೇವಸ್ತುತಿ, ಋತುವರ್ಣನೆ ಮುಂತಾದ ಬಗೆಯದಾಗಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಹಾಡುಗಬ್ಬವು ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ, ಮತಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಭಕ್ತಿ ತಂತ್ರಬೋಧನೆಗೆ, ಭಾವೋನ್ಮಾದದ ಉದ್ಗಾರಗಳಿಗೆ ವಾಹಕವಾಯಿತು. ಓದುಗಬ್ಬ ಪಂಡಿತರ ಪಾಲಿಗೆ ಉಳಿದು ಹಾಡುಗಬ್ಬ ಭಾವವಾಹಕ ರಸಾತ್ಮಕ ಸಾಧನವಾಗಿ ಜನ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಆಪ್ಯಾಯಮಾನ

ವಾಯಿತು. ಮುಪ್ಪಿನ ಷಡಕ್ಷರಿ, ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ, ದಾಸ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವೈಷ್ಣವ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅನುಭಾವ, ಭಗವದ್ಭಕ್ತಿ ತತ್ವನೀತಿಬೋಧಗಳ ವ್ಯಂಜನೆಗೆ ಸ್ವರವನ್ನು ಪೂರೈಸಿದರು.

"ವಾಗ್ಗೇಯ"ವೆಂಬಲ್ಲಿ ಗೇಯವೇ ವಿಶಿಷ್ಟ. ಆದರೆ ಹಾಡುಗಬ್ಬದಲ್ಲಿ ಕಬ್ಬ ವಿಶೇಷ. ಹಾಡು ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷಣ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಅದರ ಸ್ವರೂಪದ ದ್ಯೋತಕ. ಇದೇ ಧಾತು-ಮಾತುಗಳ ಏರಕ. ಹರಿದಾಸರ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ, ತ್ಯಾಗರಾಜ, ಮುತ್ತುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರ್ ಮತ್ತು ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರೀ, ಪ್ರಭೃತಿಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಈಕೃತಿಗಳೇ "ಪ್ರಬಂಧ"ಗಳು ಅವುಗಳ ಅನುಬದ್ಧಗಳೇ ಉಗಾಭೋಗಗಳು. ನಿಬದ್ಧಗಳೇ ಸುಳಾದಿ, ಸೀಸ ಪದ್ಯ ಮುಂತಾದವು.

ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಐದು "ಧಾತು"ಗಳು ಅಥವಾ ಲಕ್ಷಣಗಳು; ಉತ್ಸಾಹ, ಮೇಲಾಪಕ, ಧ್ರುವಾ, ಅಂತರಾ, ಅಭೋಗ ಇವುಗಳ ಆದ್ಯಂತ ಧಾತುಗಳ ಹೆಸರು ಕೂಡಿ 'ಉತ್ಸಾಹ ಭೋಗ' ಎಂದಾಯಿತು. ಅದರ ಸಂಕ್ಷೇಪವೇ 'ಉಗಾಭೋಗ' ಆದರೆ ಶಬ್ದದ ಈ ಭಾವಶಕ್ತಿ ತುಂಬ ಕೃತಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಉಗಾಭೋಗವೇ ಮುಂದೆ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನೀ (ಉತ್ತರಾದಿ)ಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿ ಅಸ್ಥಾಯಿ ಅಥವಾ ಗ್ರಾಮ ಪದ್ಧತಿಯ ಗಾಯನವಾಯಿತು. ಈ ಐದು ಧಾತುಗಳಲ್ಲದೆ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಆರು ಅಂಗಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ- ಸ್ವರ, ಮುದ್ರಿಕೆ (ಬಿರುದು) ಪದ (ಮುಖ್ಯಭಾಗ) ತೇವಕ (ತತ್ವವಿಚಾರ), ವಾಜಿ (ಭೋಗ, ನೃತ್ಯನಾದ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು-ಗತತೋಡ ನೋಂ, ತೋಂ, ಮುಂತಾದವು) ಮತ್ತು ತಾಲಿ, ಹರಿದಾಸರಿಗೆ "ತೇನಕ"ವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ, ಅವರು ಪದತೇನಕ ಬಿರುದು (ಮುದ್ರಿಕೆ) ಮುಂತಾದನ್ನೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರು. ಇಂಥ ಪ್ರಕಾರವೇ "ಸೂಡಾದಿ" ಅಥವಾ "ಸೂಳಾದಿ" ಪ್ರಕಾರವು ಹದಿನೈದನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಪಾದರಾಯರಿಂದ ಸಪ್ತ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಾಲಗ' ರಾಗ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಆಗ ಪಲ್ಲ, ಅನುಪಲ್ಲ, ಮತ್ತು ಚರಣ ಈ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ಅದು ರೂಪಗೊಂಡಿತು.

ಉಗಾಭೋಗವೇನು ? ಸುಳಾಡಿಯೇನು ? ರಗಳೆ ಷಟ್ಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯ ತ್ರಿಪದಿಗಳೇನು ? ಇವೆಲ್ಲ ಹಾಡುಗಬ್ಬದ ಪರಿಗಳು. ಮಾರ್ಗೀಯ ಗಾಂಧರ್ವ ಸಂಗೀತ ದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಒದಗಿಸಲಾಯಿತು. ಆಮೇಲೆ ದೇಶೀ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ಅಳವಡಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಇವೆರಡೂ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೇತು ಪೂರ್ವಕವಾದ ಧೋರಣೆ ಇತ್ತು.

ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಧೋರಣೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ್ತಿಲೆಯಹಾದ ಧ್ಯೇಯ ಧಾರಣೆ ಇಲ್ಲ. ಇಂದಿನ ಹಾಡುಗಳು ಹಿಂದಿನವುಗಳಿಂದ ಬೇರೆ. ಇಂದು ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳಿವೆ, ಹಾಡುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ, ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಾರರು ಕೆಲವು ಗಬ್ಬಗಳನ್ನೂ ಹಾಡಿಗೆ ಒಗ್ಗಿದರೆ ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಹಿಂದಿನ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಂತೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗಾಗಿಯೇ ಕೃತಿರಚಿಸುವವರು ಬೆರಳಲ್ಲಿ ಎಣಿಸುವಷ್ಟು. ಯಾವ ಗದ್ಯವನ್ನು ಸರಾಗವಾಗಿ ಹಾಡಬಹುದು. ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ದಿನಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಮಜುಕೂರು ಕಾಂಭೋದಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ನನ್ನ ಮಿತ್ರರೊಬ್ಬರು ಅಂಕಲಿಪಿಯ "ಅಕಬರ ಸಾಹೇಬರು ತರತರದ ಕೋಳಿ ಸಾಕಿರುವರು" ಎಂಬ ಮಹಾ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಒಂದು "ಚೀಜಿ"ನಂತೆ ದರಬಾರಿ ಕಾನಡಾ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ಕುಣಿಸುತ್ತಿದ್ದರು! ಆದರೆ ಇದೆಲ್ಲ ಸಾಹಸ ಹಾಡುಗಬ್ಬವಾಗಲಾರದು.

ಹಾಗಾದರೆ "ಹಾಡುಗಬ್ಬ"ದ ಮುಖ್ಯ ಗುಣವೇನು? ಸಂಗೀತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಯೇ ಆದರೆ ಅದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗದೆ, ಸ್ವತಃ ರಚನೆಯ ಚಾತುರ್ಯ ಮಾಧುರ್ಯಗಳ ಉದ್ದೀಪನೆಯಿಂದಲೇ ಕೃತಿಯ ಭಾವ ರಸಾವಿಷ್ಕಾರ ಹೊಂದುವಂತೆ ಆದರೇನೇ ಅದು ಹಾಡುಗಬ್ಬ. ಅದನ್ನು ಯಾರೂ ಹಾಡಲು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ ಅದು ಹಾಡುಗಬ್ಬವೇ ಸರಿ – ತನ್ನ ಲಯಗಾರಿಕೆ ಅಂತಃಪ್ರಾಸ, ನಾದಮಯತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕಾವ್ಯ ಸತ್ವದ ಮೂಲಕ ಭಾಗವತದೊಳಗಿನ "ಗೋಪಿಗೀತ", ರುದ್ರಭಟ್ಟನ ಕೃಷ್ಣಲೀಲೆಯ ಪದ್ಯಗಳು ("ಮುರಾರಿ ಕೈಪರೆಗಾಡಿದಂ") ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರ ಚರ್ಪಟಮಂಜರಿ (ಭಜಗೋವಿಂದ) ಶಿವಶರಣರ ಲಯ ಬದ್ಧ ವಚನಗಳು ಮುಂತಾದುವು ರಂಜಕ ಸ್ವರವ್ಯಂಜನೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದವು. ಜಯದೇವನ "ಗೀತಗೋವಿಂದ"ವಂತೂ ಇಂಥ ತಾಳಕ್ಕೆ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ಸೂಚನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ರಚಿತವಾದ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಹಾಡುಗಬ್ಬ.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡುಗಬ್ಬದಲ್ಲಿ ಲಯಗಾರಿಕೆ ಪುಷ್ಟವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಕಾವ್ಯಗುಣ ಸುಶ್ಲಿಷ್ಟವೂ ನಿರ್ದುಷ್ಟವೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಶ್ರುತಿ-ತಾಳ-ಲಯಗಳ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ಹೊಂದುವಂತೆ ಇರಬೇಕು. ಜಯದೇವನ "ಗೀತ ಗೋವಿಂದ"ದಂತೆ ಹಾಡುಗಬ್ಬದಲ್ಲಿ "ಕೋಮಲಕಾಂತ ಪದಾವಲಿ" ಇರಬೇಕು. ಬರೀ ಕೋಮಲವಿದ್ದರೆ ಸಾಲದು; ಅದು ಕಾಂತವೂ (ಕಾಂತಿ ಮುಕ್ತವೂ) ಆಗಿರಬೇಕು. ಪದ ಪಂಕ್ತಿಗಳು ಗೇಯಾನುಕೂಲವಾಗಿ ನಾಲಿಗೆಗೆ ನಲಿನಲಿದು ನಿಲುವಂತೆ ಇರಬೇಕು. ಹಾಲಿನೊಂದಿಗೆ ಸಕ್ಕರೆಯು ಉದರವನ್ನು ಸೇರುವಂತೆ, ಸತ್ವವೆಲ್ಲ ಸ್ವಾದವಾಗಿ ಅಲಂಕಾರವೆಲ್ಲ ಸೌಂದರ್ಯವಾಗಿ, ಭಾವವೆಲ್ಲ ರಸವಾಗಿ

ಹೃದಯವನ್ನು ತುಂಬಬೇಕು. Sound Echoing Sense ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತರ "ಮರುಳಸಿದ್ಧನ ಮಾಯಾಕಿನ್ನರಿ"ಯಂತೆ ನಾದಲೀಲೆ ಆಗಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಈ ವರಕವಿಗಳೇ ಅಂದಂತೆ "ಮಾತು ಮಾತು ಮಥಿಸಿಬಂದ ನಾದದನವನೀತ, ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ ಸ್ವಾರ್ಥವಿಲ್ಲ ಬರಿದು ಭಾವಗೀತ"ವಾಗಿ ಕವಿಯ ಏಕತಾನ ಕವನದಂತೆ ನಾದಲೀಲವಾಗಬೇಕು ಅಂದಾಗಲೇ ಅದು ಹಾಡುಗಬ್ಬ. ಎಷ್ಟೋ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವನಗಳು ನಮಗೆ ಕಬ್ಬಿಣದ ಕಡಲೆ. ಹಲ್ಲು ಇಲ್ಲದವರಿಗೆ ಕಡಲೆಯೂ ಕಬ್ಬಿಣ!

ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ದುರ್ದೈವವೆಂದರೆ ಇಂದು ಅನೇಕ ಕವನಗಳು ಕೇವಲ ಕಿನ್ನರ ಕಂಠದ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸ್ವಾರ್ಥ ಸಾಧಕವಾಗಿರುವುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅಸಹ್ಯ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ ಮಾರುಗಟ್ಟಲೆ ಸಿನೇಮಾ ಹಾಡುಗಳು, ಅದೇಕೋ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗೀತೆಗಳು ಹಿಂದಿನ ಮಾರಾಠಿಯ ಅಂಥಗೀತೆಗಳಷ್ಟು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಗುಣಮಟ್ಟ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. "ಗ-ಪದ್ಯ"ವೋ "ಪ-ಗದ್ಯ"ವೋ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ಸಂಗೀತ ಯೋಜನೆ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿರುವಲ್ಲಿ ಈ ಶಬ್ದ ಯೋಜನೆಯ ದಾರಿದ್ರ್ಯ ರಸಿಕರಿಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಕಂಗೆಡಿಸುತ್ತದೆ. ಶ್ರುತಿ ತಪ್ಪಿ ಹಾಡಿದರೆ ಸ್ಮೃತಿ ತಪ್ಪಿಯೋ ಕೇಳಬೇಕು. ಆದರೆ ಕೃತಿಗೆಡುವಂತೆ ಹಾಡಿದರೆ ಧೃತಿಗೆಡದೆ ಇನ್ನೇನು ಆಗಬೇಕು?

ಹಾಡುಗಬ್ಬದ ಕಾವ್ಯ ಹೇಗಿರಬೇಕು? ಅದು ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ 'ಕಿಂಚಿದೂನ"ವೇ ಇರಬೇಕು. ಈ ನ್ಯೂನತೆಯನ್ನು ಸಂಗೀತವು ತುಂಬಿಕೊಡುವಂತಿರಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಅರ್ಥಾನುಕೂಲ ಸ್ವರ ಯೋಜನೆಯು ಈ ಊನತೆಯನ್ನು ತುಂಬಿ ಕೊಡಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ "ಮಾಯಾಕಿನ್ನರಿ" "ಗಂಗಾವತರಣ" "ಭಾವಗೀತೆ" 'ಬೆಳದಿಂಗಳ ನೋಡ'ದಂಥ ಕವನಗಳಿಗೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಮಯೂರ' 'ಸುಗ್ಗಿ' ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಸಂಗೀತ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ನಾದಲೀಲೆ' ಸಹಸ್ರ ತಂತಿ ನಿಸ್ವನದಂತೆ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಪಂಜೆಯವರ "ತೆಂಕಣ ಗಾಳಿಯ ಆಟ" ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಕಲ್ಕಿ', ವಿ. ಸೀ. ಅವರ "ಕಸ್ಮೈದೇವಾಯ" "ಅಭೀಃ"ಯಂಥ ಕವನಗಳ ಭಾವಾವೇಶ, ವಾಗ್ಮಿತೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ಗೌರವಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತದ ಸಿಂಗಾರ ಅನಗತ್ಯ-ಏಕೆ? ಒಂದು ರೀತಿ ಮಾರಕವೇ! ಇವುಗಳಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ವಾದ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಉಚಿತ ಪ್ರಯೋಗ ಪೋಷಕವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಂಥ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸ್ವರ ಪ್ರಸ್ತಾರ ಹಾಕಿ ಹಾಡುವುದೆಂದರೆ ಗೊಮ್ಮಟನಿಗೆ ನಿಲುವಂಗಿ ತೊಡಿಸಲು ಹೋದಂತೆಯೇ, ಅದೊಂದು ಹುಚ್ಚು ಹವ್ಯಾಸ.

ಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಭಾಷೆ-ಪದಲಾಲಿತ್ಯ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಛಂದೋವೃತ್ತವನ್ನು ತಿಳಿದು ಬರೆಯುವ ಕವಿಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಮಂದಿ? ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅನುರಣನ

ಮಾಡುವಂತೆ ಆ ಕವನಕ್ಕೆ ರಾಗ ಯೋಜನೆ ಕೂಡಿ ಬರಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ-ನಮ್ಮ ರಾಷ್ಟ್ರಗೀತೆ "ಜನ ಗಣ ಮನ"ವನ್ನು ದೃತಲಯದಲ್ಲಿ ಭೈರವಿ, ಮಲ್ಹರಾಗ ಭೀಮಪಲಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡಿದರೆ ಹೇಗೆ ? ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳಿಗೆ "ಹಚ್ಚುವ" ಸಂಗೀತ ರಾಗ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವರ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಬೇಕು. ಇರಲಿ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಬ್ಬವೆಂದೇ ಲಕ್ಷೀಕರಿಸಿ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಬರೆದ ಕವಿಗಳಿದ್ದಾರೆ, ಪೂಜ್ಯ ಡಿ. ವಿ. ಜಿ., ಶ್ರೀ ಬೆಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ, (ಆನಂದಕಂದ), ಕೆ. ಎಸ್. ನರಸಿಂಹ ಸ್ವಾಮಿ, ಮುಂತಾದವರು. ಇವರ ಕೃತಿಗಳೆಂದರೆ 'ಅಂತಃಪುರಗೀತೆ', "ವಿರಹಿಣೀ" 'ಮೈಸೂರಮಲ್ಲಿಗೆ'. ಇವುಗಳಲ್ಲಿಯ ಹಲವಾರು ಕವನಗಳು ಹಾಡಿಗಾಗಿಯೇ ಪಾಡಿಗೆ ಬಂದವು. ಅವುಗಳ ಕಂಪಿನ ಕರೆಯೋ ಸರಾಗವಾಗಿದೆ. ಅದೇ ಉನ್ಮಾದಕ ರಂಜಕತ್ವ ಶ್ರೀ ಸು. ರಂ. ಎಕ್ಕುಂಡಿಯವರ ಲಾವಣ್ಯ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ತುಳುಕಾಡುತ್ತಿದೆ.

ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಹಿರಿಯ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕವಿತೆಗಳ ತಲೆಗೆ ರಾಗ-ತಾಳಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಅಂಟಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಆದರೆ ಆ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಅವರ ಸಂಗೀತಾಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸಬಹುದು, ಹೊರತು ಆಯಾ ಕೃತಿ, ಆಯಾ ರಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಆಕೃತಿ ಪಡೆಯಿತು-ಪಡೆಯಬೇಕು ಎಂಬಂತೆ ಅದನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವಿ. ಸೀ. ಯವರ "ಮನೆ ತುಂಬಿಸುವ ಹಾಡು", ಡಾ। ಮುರಳಿ (ರಸಿಕರಂಗ)ಯವರ "ಮಂದಾರ ಹೂವು", ಶ್ರೀ ದೇಸಾಯಿದತ್ತ ಮೂರ್ತಿಯವರ "ಊದು ಕೊಳಲೂದು", ಡಾ। ಗೋಕಾಕರ "ಮಲ್ಲಿಗೆ", ಡಾ। ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರ "ಮೋಹನ ಮುರಳಿ" ಶ್ರೀ ಈಶ್ವರ ಸಣಕಲ್ ಅವರ "ಪ್ರಾರ್ಥನೆ" ಡಾ। ಕರ್ಕಿಯವರ 'ಗೀತಾಪ್ರಿಯ' ಮುಂತಾದ ವರ ಕವನಗಳು ಸ್ವರ ಬದ್ಧವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗಳಿಸಿವೆ, ಹಾಗೆಯೇ ಚೆನ್ನವೀರ ಕಣವಿ, ಡಾ। ಗೋಕಾಕ, ಅಕಬರಅಲಿ, ದಿನಕರ ದೇಸಾಯಿ, ಇಂಚಲ ಪ್ರಭೃತಿಗಳ ಹಲವು ಕೃತಿಗಳು "ವೈಣಿಕ" (Lyrical) ಆಗಿವೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಕವಿ ಕಣವಿಯವರಿಗೆ ಅಗ್ರಪೂಜೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಇದ್ದರೂ ಗೇಯದ ಆಲಂಪಿನ ಇಂಪಿಗೆ ಆಗರವಾಗಲೆಂದೇ ಕವನ ಕಟ್ಟಿದವರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯೇ. ಅಂಥ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳೆಂದರೆ ಇಂದು ಚಲನ ಚಿತ್ರ, ಆಕಾಶವಾಣಿಗಾಗಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವವರೇ ಸರಿ. ಅಂಥವರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಎನ್. ಕೆ. ಕುಲಕರ್ಣಿಯವರು ಒಬ್ಬ ಉತ್ತಮ ಯಶಸ್ವೀ ಕವಿ.

ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಆಕಾಶವಾಣಿಗಾಗಿಯೇ ಶ್ರೀ ಗ. ದಿ. ಮಾಡಗೂಳಕರರು "ಗೀತರಾಮಾಯಣ"ವನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಅದು ಸಾವಿರಾರು ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಾಂತರ

ಜನರಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲಾಸವನ್ನು ಚೆಲ್ಲುವಂತಿತ್ತು. ಅಂಥ ವಿಕ್ರಮ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ದೆಂದೋ, ಮಾಡುವವರಾರೋ, ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿ ಮತ್ತು ಶಬ್ದ ಇವೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದಿವೆ. ಕವಿಗೆ ಕಂಠವಿಲ್ಲ, ಗಾಯಕನಿಗೆ ಶಬ್ದಗಳ ಪರಿವೆ ಇಲ್ಲ. ಏನಾದರಿಯು ಹಾಡುಗಬ್ಬ ಹುಟ್ಟಲಿಕ್ಕೆ ಶಬ್ದ-ಶ್ರುತಿಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಾಂಗತ್ಯ, ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಲಾಲಿತ್ಯ ಔಚಿತ್ಯ ಕೂಡಿರಬೇಕು. ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳು ನಾದಲೋಲ ರಲ್ಲ, ಗಾನಲುಬ್ಧರಲ್ಲ, ಸಂಗೀತದ ಧರ್ಮ-ಮರ್ಮ ಇವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಸ್ವಯಂ ಸಂಗೀತಗಾರರಾಗಿದ್ದರು. ಡಾ। ಗೋಕಾಕರು ಹೇಳುವಂತೆ ಶಬ್ದ, ತಾಳ, ಲಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯವೇ ಮಂತ್ರ ಸಿದ್ಧಿ. ಇಂಥ ಸಿದ್ಧಿಗೆ ಸಂಗೀತದ "ಕವಿ" ಇಂಥವನೇ ಕವಿಯಾಗಿರಬೇಕು, ಕೃತಿ ರಚನಾಕಾರನು ಕನಿಷ್ಟ ರಾಗ–ತಾಳಗಳ ಪರಿಚಯವುಳ್ಳವನಾಗಿರಬೇಕು. ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯಾನುಶೀಲನೆ ಯುಳ್ಳ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಹಾಡುವ "ಗಮಕಿ" ಕವಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ಹಿಂದೆ ರಾಜರುಗಳ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ "ಗಮಕಿ"ಗಳೆಂಬವರೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಸಾಮರಸ್ಯ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ 'ಗೀತರೂಪಕ'ಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಡಾ। ಪು. ತಿ. ನ.. ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಇಬ್ಬರೂ ಸಂಗೀತಜ್ಞರೂ ಆಗಿದ್ದು, ಇಂಥ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಮತಿಗಳಾಗಿದ್ದರು, ಒಂದು ಗೀತಮಾಲೆ ರಾಗಮಾಲಿಕೆ ಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದು ಗೀತರೂಪಕ ಆಗಲಾರದು. ಗೀತ ರೂಪಕ ಒಂದು ಅಖಂಡ ರೂಪದ ಕೃತಿ (Composition) ಎಂಬ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಡಾ। ಕಾರಂತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಒಬ್ಬರಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಯೋಗ ಹೊಂದಿಲ್ಲ ವಾದರೆ, ಕವಿಯ ಹೃದ್ಗತವನ್ನು ಒಬ್ಬ ಸಂಗೀತಗಾರ ತಿಳಿವವನಾದರೂ ಇರಬೇಕು. ಶ್ರೀ ಮಾಡಗೊಳಕರರಿಗೆ ಶ್ರೀ ಸುಧೀರ ಫಡಕೆ ಸೇರಿದಂತೆ ಆಗ ಹಾಡಗಬ್ಬ ಕಟ್ಟಿದ ಸ್ವಪ್ನ ಹಾಡುಗಾರ ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ. ವೇದಕಾಲದಲ್ಲಿ "ಉದ್ಗಾತೃ"ವಿನಲ್ಲಿ ಹೀಗೆಯೇ ಆಗುತ್ತಿರಬೇಕು. ಗೀತಾ ರೂಪಕಗಳ ವಿಚಾರ ಪು. ತಿ. ನ. ತಮ್ಮ 'ಕಾವ್ಯ ಕುತೂಹಲ'ದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರವಾಣಿಯಿಂದ ಇತ್ಯರ್ಥ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕುತೂಹಲಿಗಳು ಅದನ್ನು ಅವಶ್ಯ ಓದಬೇಕು.

ಇನ್ನು ರಂಗಗೀತೆಗಳು ಹಾಡುಗಬ್ಬದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವೇ ಸರಿ. ನಮ್ಮ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸೊಗಸಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಸೋಜಿಗವೆಂದರೆ ಕಳೆದ ಒಂದು ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅವಿಸ್ಮರಣೀಯವಾಗಿ ಜನರ ಶ್ರವ್ಯ - ಮನನ ಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಬಂದ ಎಷ್ಟೊ ರಂಗಗೀತೆಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇವೆ? ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ

ಹಳೆ – ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳ ಕನಿಷ್ಠ ನೂರು ಹಾಡುಗಳಾದರೂ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಒಟ್ಟಾಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದ ಇಂದಿಗೂ ಉತ್ತಮ ಜನಪ್ರಿಯವೆಂದು ಆಯ್ಕೆ ಕಾಣಿಸಬಹುದು: ೧೦೦೦ ವರ್ಷ ಹಿಂದಿನವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ, ಸೌಭದ್ರ, ಸಂಶಯ ಕಲ್ಲೋಲ, ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳೂ, ಅವುಗಳ ಆಯಾ ರಂಗಗೀತೆಗಳೂ ಇಂದಿಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆದಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಡತನದ ಭೂತವೇ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದೆ. ಉತ್ತಮೋತ್ತಮ ರಂಗ ಗಾಯಕರಿದ್ದರೂ ನಾದಲುಬ್ಧರಿಗೆ ಅಂಥ ರಸದೂಟ ಸಿದ್ಧವಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ – ತಾತ್ಪರ್ಯ ಹಾಡುವವರಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ, ಕೇಳುವವರಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಎಲ್ಲವೂ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಪ್ರಯೋಜನ. ಕೈ ತುತ್ತಿನ ಭೋಜನ.

ಈ ಯುಗದ ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಗುರುದೇವ ರವೀಂದ್ರರು, 2000ಕ್ಕೆ ಮಿಕ್ಕಿ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ತಮ್ಮದೇ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಂಗೊಳಿಸಿ ಅವರು ಆಬಾಲವೃದ್ಧ ಪಂಡಿತ ಪಾಮರರನ್ನು ಮರುಳು ಮಾಡಿದರು. "ರೊಬಿಂದ್ರ ಸಂಗೀತ"ವೆಂಬ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು.

ಶ್ರುತಿಯಿಂದ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಭಾವದ ನಿರ್ಭರತೆ ಮತ್ತು ವಿಲಕ್ಷಣ ಐಶ್ವರ್ಯ ಸಿಗುವಂದದ ರಚನೆಯೇ ನಿಜವಾದ ಹಾಡುಗಬ್ಬ. ನಮ್ಮ ಅಂಬಿಗರ, ಗರತಿಯರ, ಬೈರಾಗಿಗಳ (ಬಾವುಲ ಸಂನ್ಯಾಸಿಗಳ)ದಾಸರ, ಗೀಗೀಪದ್ಯಗಳ, ಲಾವಣಿಕಾರರ ಹಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಭಾವ-ರಾಗ-ತಾಳಗಳ ವಿದ್ಯುದಾಲಿಂಗನವೆಲ್ಲ "ಮಾತು" ಜ್ಯೋತಿಯಾಗಿದೆ.

ಆಚಾರ್ಯ ಹೇಮಚಂದ್ರನು ತನ್ನ "ಕಾವ್ಯಾನು ಶಾಸನ"ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧ ಕಾವ್ಯವನ್ನು "ಶ್ರಾವ್ಯ" ಮತ್ತು "ಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯ" ವೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯವನ್ನೂ ಮತ್ತೆ "ಪಾಠ್ಯ" ಮತ್ತು "ಗೇಯ"ವೆಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶ್ರಾವ್ಯಗೇಯ ಕೃತಿಗಳ ಕೊರತೆ ನಮ್ಮ ಹೃದಯದ ಮರುಭೂಮಿಯನ್ನು ಹಬ್ಬಿಸುತ್ತಿದೆ. ಇಂದಿನ ನವ್ಯ ಯುಗದಲ್ಲಿಯಂತು ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಭಾವ, ಆವಿರ್ಭಾವಗಳ ಅಡಿಗೆ ಬುದ್ಧಿಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನಿರ್ಭಾವವೇ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಂತಿದೆ. ಇದೆಲ್ಲ ಅಹಾರ್ಯ. ನಮ್ಮ ಹೊಸ ಕವಿಗಳು ತುಸು ಆಯಾಸ ಪಟ್ಟರೆ ಅಥವಾ ಅನುಗ್ರಹವಿಟ್ಟರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಅರಸಿಕರಿಗೂ, ಅಶಿಕ್ಷಿತ ರಸಿಕರಿಗೂ ಮೋಹಕವಾದ, ಮೋದಕವಾದ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಜನತೆಯ ಹೃದಯ ಹಸನವಾಗಬಹುದು, ಹಸಿರು ಆಗಬಹುದು.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಲಾವಣಿಗಳೂ ಜೋಗುಳಗಳು ಭಜನೆಗಳು ಸುವ್ವಿ - ಸೋಬಾನೆಯ ಹಾಡುಗಳು ಇಂಥ ಹೃದಯದ ಕೃಷಿಯನ್ನು ಅನಾದಿಯಿಂದಲೂ ಮಾಡುತ್ತ ಬಂದಿವೆ.

ಜನರ ಎದೆಯಾಳದ ನೀರು ಇಲ್ಲಿ ಚಿಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಸಪ್ರಪಂಚ, ಭಾವವಿಲಾಸ, ಕಲ್ಪನೆಯ ವೈಖರಿ, ನಿರರ್ಗಳವಾಗ್ಧೋರಣೆ, ಕಿರಿದರಲ್ಲಿ ಹಿರಿದನ್ನು ಒಡಮೂಡಿಸುವ ಓಜೆ, ದನಿಯ ಏರಿಳಿತ–ಇವೆಲ್ಲವೂ ದ್ರಾಕ್ಷಾಪಾಕವಾಗಿ ಇಳಿದಾಗಲೆ ಇಂಥ ಪ್ರಾಸಾದಿಕ ಹಾಡುಗಬ್ಬ ಸಾಧ್ಯ.

ಸಿದ್ಧಧಾಟಿಗೆ ಶಬ್ದಜೋಡಿಸುವದಕ್ಕಿಂತ ಸಿದ್ಧ ಕವನಕ್ಕೆ ಭಾವಾನುಕೂಲ ಸ್ವರ ರಚನೆ ಮಾಡುವುದು ಎಂದಿಗೂ ವಿಹಿತ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಜ್ಞನು ಕವಿತೆಯ ಮರ್ಮಜ್ಞನೂ ಆಗಿರತಕ್ಕದ್ದು, ಮಾತ್ರೆ, ಸ್ವರ ಅಕ್ಷರಗಳು ಚಾಕಲೇಟಿನಂತೆ ಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಕರಗಬೇಕು. "ಕೇಳಸೋ ಹರಿತಾಳನೋ ತಾಳಮೇಳಗಳಿದ್ದು ಪ್ರೇಮವಿಲ್ಲದ ಗಾನ" ಎಂಬ ದಾಸರ ಮಾತು ಇಂದಿನ ಕಾವ್ಯ ಗಾಯನಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಂದಿನ ಕಾವ್ಯದ ಹಕ್ಕಿ ಬಲು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹಾರಿದೆ. ಮಂಗಳ ಲೋಕದ ಅಂಗಗಳ ಸೇರಿದೆ. ತಿಂಗಳ ಬೆಳಕಿಗೂ ಆಚೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಒಮ್ಮೆಲೆ Sublimation ಹೊಂದಿದೆ. ಘನ ರೂಪದಿಂದ ನೇರ ವಾಯು ರೂಪಕ್ಕೆ ಹಾರಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಹುಜನ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಬಲ್ಲ, ಅವರ ಎದೆ ತಟ್ಟಬಲ್ಲ ಕವಿತೆ ವಿರಳವಾಗಿದೆ. ಧರ್ಮದಂತೆ ಇಂದು ಕಾವ್ಯವೂ ಮಾರುವದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ರಸಿಕರು ಬೇಕಾಗಿದ್ದಾರೆ. "ಅರಸಿಕೇಷು ಕವಿತ್ವನಿವೇದನಂ, ಶಿರಸಿಮಾಲಿಖ, ಮಾಲಿಖ, ಮಾಲಿಖ! –ಎಂದು ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಬ್ರಹ್ಮನಿಗೆ ಬಿನ್ನವಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಇಂದು ಬ್ರಹ್ಮನೂ ಏನೂ ಮಾಡುವಂತಿಲ್ಲ, ಇಂದು ರಸಿಕರನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ಹೊಣೆ ಕವಿಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ಬಿದ್ದಿದೆ. ನಮ್ಮ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳು ಬರೆ ಪರೀಕ್ಷಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ಗಾಂಪರಗ್ಯಾರೇಜುಗಳಾಗಿವೆ, ಅಂದಾಗ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳ ಸಾಂದ್ರಕೃಷಿಗೆ ನಮಗೆ "ಎದೆಯ ಒಕ್ಕಲಿಗ"ರು ಸಿಕ್ಕಷ್ಟೂ ಕಡಿಮೆ.

ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನ ಇದಿರು ಲವಕುಶರು ರಾಮಾಯಣ ಹಾಡಿದರು. ಆಗ ಒಂದು ಚೋದ್ಯ ನಡೆಯಿತು. ಬಾಲಕರ ಹಾಡು ಮುಂದರಿದಂತೆ ಸಭೆಯೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೆತ್ತಿದಂತೆ ತನ್ಮಯ, ಸ್ತಬ್ಧವಾಯಿತು. ಮೌನವಿಸ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಾಮನಿಗೆ ತಡೆಯಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆತನೂ ಮೆಲ್ಲನೆ ಸದ್ದು ಮಾಡದೆ ಗದ್ದುಗೆಯಿಂದ ಎದ್ದು ಇಳಿದು ಬಂದು ಸಭಿಕರಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಕುಳಿತನಂತೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಬರೆದ ಈ ಭಾಗ್ಯ ನಮ್ಮ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಎಂದು ಬರೆದೀತು?

ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಮತ್ತು ತಂಬೂರಿ

ಬ್ರಿಟಿಷರು ನಮ್ಮನ್ನು 250 ವರ್ಷ ಆಳಿದರು. ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಹಲವು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ, ಹಲವು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅವರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದರು. ನಮ್ಮ ವೇಷ-ಭೂಷಣ, ಭಾಷೆ, ಆಚಾರ, ವಿಚಾರ, ಆಟ-ಪಾತ, ಊಟ, ಆಡಳಿತ, ಸಂಸ್ಥೆ-ಸಂಘಟನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಜೀವನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅಚ್ಚೊತ್ತಿದರು.

ಆದಾಗ್ಯೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಭ್ರಷ್ಟ ಮಾಡಲು ಅವರಿಂದ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಮುಸ್ಲಿಂ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆದರೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅರಬ್, ಪಾರ್ಸಿ ಸಂಗೀತದ ವರ್ಚಸ್ಸು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಿದ್ದಿತ್ತು. ಖಮಾಜ, ಹಮೀರ, ಪಿಲೂ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳು, ಕವ್ವಾಲಿ, ಗಝಲ್, ತರಾನಾ, ಖ್ಯಾಲ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಈ ವರ್ಚಸ್ಸಿನ ಫಲಗಳು; ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಉದ್ಧಾಮ ಗಾಯಕರು, ವಾದಕರು, ಪೋಷಕರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶತಮಾನಗಳಿಂದಲೂ ಈ ನಿಷ್ಠಾವಂತ ಉಸ್ತಾದ ದೇಶೀಯರಿದ್ದಾರೆ, ತಾನ್‌ಸೇನ್, ಬೈಜೂಬಾವರ, ಹರಿದಾಸರೇ ಮುಂತಾದ ಹಿಂದೂ ಸಂಗೀತಗಾರರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ- ವಿಶೇಷತಃ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪಿಟೀಲು (Violin) ಭದ್ರವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿತು. ಈಚೆಗೆ ಹಾರ್ಪ್, ಗಿಟಾರ್, ಮೆಂಡೋಲಿನ್ ಗಳು ಸಂಗೀತಗಾರರ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ. ಇನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಮಾರಂಭಗಳ ಗದ್ದಲ ಗೊಂದಲಗಳಿಗೆ ಬಲಿಷ್ಠ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಬ್ಯಾಂಡ್ ಬಜಾವಣೆ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರೂಢವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಐರೋಪ್ಯ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಕಲಬೆರಕೆ ಮಾಡುವವರು, ಪಂಚೆ ಉಟ್ಟು ಹ್ಯಾಟ್ ಧರಿಸಿದಂತೆ: ಮಡಿ ಪೀತಾಂಬರವನ್ನುಟ್ಟು ಸ್ಕೂಟರ್ ಏರಿ ಪೂಜೆಗೆ ಹೋಗುವಂತೆ ಏನೋ ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಭಾರತೀಯ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಮೂಲತಃ ತತ್ವದಿಂದಲೂ, ಸತ್ವದಿಂದಲೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಗಿ ಸಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಅವರ ಸಿಂಫೋನಿ (Symphony) ಸ್ವಾರಸ್ಯವೇ ಬೇರೆ, ನಮ್ಮ ರಾಗ ತಾಳಗಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೇ ಬೇರೆ. ನಮ್ಮ ರಾಗಗಳಿಂದ ಕೆಲವೊಂದು ಭಾವ ವೃತ್ತಿ (Mood)ಗಳು ಆಕಾರಗೊಂಡರೆ ಸಿಂಫೆನಿಗಳಿಂದ ಕೆಲವೊಂದು ಪ್ರಸಂಗ ವಿಶೇಷಗಳು (Theme) ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವೆರಡೂ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಸ್ವಯಂ ಪೂರ್ಣ. ಸ್ವಪರ್ಯಾಪ್ತ ಸಮಾಂತರ ರೇಖೆಗಳ ಮೇಲೆ ಸಾಗುವ ನಾದ ರೂಪಕಗಳು,

ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನ ಮತ್ತು ರಾಗ ಪ್ರಧಾನ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ, ವೃಂದ ಪ್ರಧಾನ ಮತ್ತು ಸ್ವರ ಪ್ರಧಾನ. ಈಗಿತ್ತಲಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸುಗಮ (ಲಘು) ಸಂಗೀತ, ಭಾವಗೀತ, ರಂಗಗೀತ, ಸಿನಿಮಾ ಸಂಗೀತ ಸ್ವರ ಪ್ರಧಾನವೇ ಆದಂತಿದೆ. ಅದು ಹೊಸತನ ಹೊಸ ಸೋಗಲಾಡಿತನಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಅಭಿರುಚಿ ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಇಂದಿನ ಸರ್ವಸಂಕರ ಯುಗದ ಒಂದು ಧರ್ಮ.

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ ಮೆಲೊಡಿ (Melody) ಶೃತಿ ಸ್ವರ ರಚನೆಯ ಇಂಪಾದ ಮಿಲನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ ಹಾರ್ಮೊನಿ (Harmony) ವಿವಿಧ ಸ್ವರಗಳ ಸಂರಚನೆ–ಶ್ರಾವ್ಯವಾದ ಸಂಕಲನ. ಮೆಲೋಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಠ ಮಾಧುರ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಲ್ಲಿ ಸಂವಾದಿ– ವಿವಾದಿ, ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಸ್ವರ ವೃಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸ್ವರ ಸಪ್ತಕವೇ ಆಧಾರ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಲ್ಲಿ ಅದು ಅಷ್ಟಕ. ಎರಡು ಸ್ವರಗಳ ಗುಂಪು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ, ಜನ್ಯ ಜನಕ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 5–6–7 ಸ್ವರಗಳ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಒಂದು ರಾಗ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಜೀವ ಘಟಕ ಕಾರ್ಡ್ (Chord)

ಕೂಡಿಯೇ ನುಡಿಸುವ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವರಗಳ ಗುಂಪು ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಂದ ಸಮ್ಮಿಶ್ರವಾಗಿ ಒಡಮೂಡುವ ಹಾರ್ಮನಿ.

ನಮ್ಮ ಸ್ವರ ವಿಭಜನೆ ಶ್ರುತಿ ಪ್ರಧಾನ. ಒಂದು ಆಧಾರ ಶ್ರುತಿ (Key Note)ಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಅದರ ಸರಣಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಮೂರು ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರ-ಮಂದ, ಮಧ್ಯ ಮತ್ತು ತಾರ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸ್ವರ ವಿಂಗಡಣೆ ಅದರ ಉಚ್ಚ, ನಿಮ್ನ ಮಟ್ಟಗಳಿಂದ, ಮೇಜರ್ ಟೋನ್, ಮಾಯ್ನರ್ ಟೋನ್, ಸೆಮಿ ಟೋನ್, ಡಾಯ್ ಟೋನ್ ಇತ್ಯಾದಿ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳು ಶುದ್ಧ, ತೀವ್ರ ಮತ್ತು ಕೋಮಲವೆಂಬ ಭೇದವುಳ್ಳವು. ಶುದ್ಧ ಸ್ವರಗಳು (ಸ ಮತ್ತು ಪ - ಷಡ್ಜ ಮತ್ತು ಪಂಚಮ) ಒಂದೊಂದೆ. ಉಳಿದ ಐದು ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ತೀವ್ರ ಕೋಮಲಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಪರ್ಯಾಯಗಳು.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸ್ವರಗುಚ್ಛ (Chord)ಗಳ ಸಂರಚನೆಯಿಂದ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾದ ಸಂಘಟನೆ (Orchestration) ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದು, ಕಲೆಯೂ ಸರಿ. ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಸರಿ - ಪಾಕಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ; ಎಲ್ಲ ಸ್ವರ ಮೇಳಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವುದು ಈ ಸಂಯೋಜನೆ (Combination) ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರೀಕರಣದ ಮರ್ಮ. ವಿವಿಧ Chords ಗಳಂತೆಯೇ ಅವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ವಿವಿಧ ವಾದ್ಯವೃಂದವೂ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಬೇಕು. ಇಂಥ ವಾದ್ಯವೃಂದ ಇಂತಿಷ್ಟೇ ದೊಡ್ಡದಿರಬೇಕೆಂತಿಲ್ಲ. ದೊಡ್ಡದಿದ್ದಷ್ಟೂ ಅವುಗಳ ನಾದಘೋಷ ದೊಡ್ಡದು.

ಇಂಥ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಅಂದರೆ ಗಾಯಕರ ಕಂಠವನ್ನು ರಾಗಾಲಾಪನೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಸಾಥಿ ಅಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ(ದೆ)ಯೊಬ್ಬರು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಮೈಕ್ ಹಿಡಿದು ಹಾಡುವಾಗ ಅವರ ಬೆನ್ನಿಗೆ ಹತ್ತಿಪ್ಪತ್ತು ವಾದ್ಯಗಳ ಮೇಳವಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಅಂದರೆ ಇಂಥ ಸಮೂಹ ವಾದನ. ನಡುನಡುವೆ ಒಂದೊಂದೇ ವಾದ್ಯಗಾರ ಮುಂದಾಗಿ ತನ್ನ ವಾದನ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು. ಆಮೇಲೆ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಹಾಡಿನ ಜಾಡನ್ನು ಹಿಡಿದು ಸಾಥಿ ಮಾಡುವುದು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿಯೂ ಇಂಥ ವಾದಕವೃಂದದ ಆಕೃತಿಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಬಿಡಿಯಾಗಿಯೋ, ಒಟ್ಟಾಗಿಯೋ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ (ಮೃದಂಗವಂಥ ಒಂದು ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಪಕ್ವಾಜ ಎಂದೇ ಹೆಸರಿದೆ.) ಇದು ಆಧುನಿಕ ರೂಪದ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಅಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಕಳೆದ ಕಾಲು ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿಯೋ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೋ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಹಿಂಬಾಗಿಲಿನಿಂದ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದೆ, ತಳವೂರಿದೆ.

ನಮ್ಮ ಸಿನೇ ಸಂಗೀತ ದಿಗ್ದರ್ಶಕರೂ, ಪಂಡಿತ ರವಿಶಂಕರರಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಂಗೀತ-ಜ್ಞರೂ ಭಾರತೀಯ ರಾಗಗಳ ಸ್ವರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಕಲಾವಿದನ ಹಾಡಿಕೆಗೆ ಒಂದು ಕುಂದಣ ಪ್ರಭಾವಳಿಯಂತೆ. ಆದರೂ ಈಚೆಗೆ ಹೀಗೆ ಭಾರತೀಕರಣ ಮಾಡದೇ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾದ ಖಂಡಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿ, ಮೃದು ಮಧುರ ಝೇಂಕಾರದ ಬದಲು ಕರ್ಣಕರ್ಕಶ ಚೀತ್ಕಾರ, ಆರ್ಭಟಗಳನ್ನು, ಅಸಹ್ಯ ಕೋಲಾಹಲವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಗೀತ ದಿಗ್ದರ್ಶಕರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಥ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಔಚಿತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಇರುವುದು ಕಡಿಮೆ. ಉತ್ಥಾನ, ಉದ್ರೇಕ, ಕೆರಳಿಸುವ ನಾದ ಕೋಲಾಹಲ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಉದ್ದೀಪಕ ಮದ್ದಳೆ ಗದ್ದಲ ಆಫ್ರಿಕನ್, ಝಾಜ್ (Jazz)ದಂಥ ಆರ್ಭಟ, ಉತ್ತೇಜಕ, ತಾಳ-ಲಯಗಳ ಸಂಗೀತದ ನಾವೀನ್ಯವೇ ಲಾವಣ್ಯವೆಂಬ ಒಂದು ಅಪಭ್ರಂಶ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು.

*　　　*　　　*

ಇಂದು ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಬಿಟ್ಟರೆ ಸಂಗೀತವೇ ಇಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವೇ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪದ್ಧತಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಇದು ಕೇವಲ ಮೆಲಡಿ, ಹಾರ್ಮೊನಿ ಅಲ್ಲ - ಎಂದೆಲ್ಲ ನಾವು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಬರೀ ಬೊಗಳೆಯೋ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದು ಪೂರ್ತಿ ನಿಜವೂ ಅಲ್ಲ!

ಹಾರ್ಮನಿಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳ ನಿಶ್ಚಿತೀಕರಣ ಆತ್ಯಗತ್ಯ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಾಗದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಂಧನ ಅವಶ್ಯವಿದ್ದರೂ ಆ ಬಂಧನದೊಳಗೆ ಕಲಾವಿದನ ರಾಗಾಲಾಪನೆಗೆ ಸ್ವರಗಳ ವಿಲಂಬನ–ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಕಲ್ಪನಾ ಸಂಗೀತ ರೂಪಕಕ್ಕೆ (Improvisation) ತಾಳದ ಮಿತಿಯೊಳಗೆ ತುಂಬ ಹಾಗೂ ಸ್ವರವಿಕಾಸಾವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ.

ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಡ್ (Chord) ಸ್ವರ ರಚನೆಯ ಘಟಕ. ಅದರಲ್ಲಿಯ 2–3 ಸ್ವರಗಳು ಸಂವಾದಿಯಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. (ಸ–ಗ–ಪ, ಇದೊಂದು ಕಾರ್ಡ್, ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಸ–ಗ ಗಳು ಸಂವಾದಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ.) ಆವರೆ ಹಾರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ವಿವಾದಿ ಸ್ವರಗಳಿಗೂ ಸ್ಥಾನವಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯಾದರೋ ಕಲಾವಿದನ ದನಿಗೆ ಪುಷ್ಟಿ ಕೊಡಲು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸತತವಾಗಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ತಂಬೂರಿ (ತಾನ–ಪೂರಾ?–) ಅವರ ಕಿವಿಯ ಬಳಿ ಮೊರೆಯುತ್ತಲೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ತಂಬೂರಿಯ ಶ್ರುತಿ ಗಾಯಕನಿಗೆ, ತನ್ನ ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಸ್ವರಗಳು ಕಂಠ ಧ್ವನಿಯೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಯುವಾಗ, ಅಭಾವಿತವಾಗಿಯೇ Chord ನಿರ್ಮಾಣ

ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸ್ವರಸಮೃದ್ಧಿ ಸಂಪನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿರಂತರವಾದ ಷಡ್ಜ– ಪಂಚಮಗಳ ಪೂರ್ಣತೆಯಿಂದ ಹಾಡುಗಾರನಿಗೆ ಸಪ್ತಕದ ಯಾವುದೇ ಸ್ವರದ ಎತ್ತರವನ್ನು ಸತತವಾಗಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ತಂಬೂರಿಯ ಒಂದು ತಂತಿ ಮಧ್ಯ ಸಪ್ತಕದ ಪಂಚಮವನ್ನು, ನಡುವಿನ ಎರಡು ತಂತಿಗಳು ಅದೇ ಸಪ್ತಕದ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಕೊನೆಯ (ನಾಲ್ಕನೆಯ) ತಂತಿ ಮಂದ್ರ ಸಪ್ತಕದಷಡ್ಜ– ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. (ಪಂಚಮವೇ ವರ್ಜ್ಯವಿರುವ ರಾಗಗಳಿಗಾಗಿ ಪಂಚಮದ ತಂತಿ ಮಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚಲಾಗುತ್ತದೆ) ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜ – ಪಂಚಮಗಳೆರಡು ಶುದ್ಧ–ಅಚಲ. ಅವುಗಳಿಗೆ ತೀವ್ರ ಕೋಮಲಗಳೆಂಬ ಪರ್ಯಾಯಗಳಿಲ್ಲ. ಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸ್ವರವೂ ಇನ್ನೊಂದುಸ್ವರದೊಂದಿಗೆ ಷಡ್ಜ- ಪಂಚಮ, ಇಲ್ಲವೇ ಷಡ್ಜ- ಮಧ್ಯಮ ಈ ಸಂವಾದದಿಂದ ಸಂಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ವರ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿದೆ.

ಗಾಯಕನಿಗೆ ಸ್ವರಗಳ ಆಧಾರಪೂರಕವಾಗಿ ಸಿಗಬೇಕೆಂಬುದು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಮಗಾನದ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿದೆ. ಆಗ ಮುಖ್ಯ ಗಾಯಕನಿಗೆ ಇಬ್ಬರು ಜೊತೆಗಾರರಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ಆ ಇಬ್ಬರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತಂಬೂರಿ ಆಕ್ರಮಿಸಿತು. ಇಂದಿಗೂ ಎರಡು ತಂಬೂರಿಗಳು ಮಸ್ತ ಆಗಿ ಗಾಯಕನಿಗೆ ದನಿಗೂಡಿದರೆ, ಗಾಯಕ ಅದರೊಂದಿಗೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದಿ ಶ್ರೋತೃ ಸಮುದಾಯವೂ ಆ ನಾದತ್ವ ತಂಡದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾದ ಹಾರ್ಮನಿಯ Chord ವನ್ನು ತಂಬೂರಿಯ ಸ್ವರಪುಂಜ ಹೋಲುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೋಜಿನ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಅಂದರೆ ವೃಂದವಾದನ ಅಥವಾ ಹಾರ್ಮನಿ ಅಲ್ಲ. ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ (Orchestra) ಅಂದರೆ ರಂಗಮಂಚದ ಇದುರಿನ ವಾದ್ಯವೃಂದಕ್ಕಾಗಿ ವೃಂದಗಾನ (Chorus) ಮೀಸಲಾದ ಕಲಾವಿದರು ಕೂಡಬೇಕಾದ ಸ್ಥಳ. ಕ್ರಮೇಣ ಆ ಕಲಾವಿದರ ಗುಂಪಿಗೆ ಅವರ ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಆ ಹೆಸರು ಸಂದಿತು. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಇದು ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ವೃಂದವಾದನ ಇಲ್ಲವೇ ಗಾಯನ.

ಈ ಶಬ್ದದ ಗ್ರೀಕ್ ಮೂಲ Orkheoman ಅಂದರೆ ನೃತ್ಯ.

ಈ ಹಾರ್ಮನಿ ಇಲ್ಲವೇ ಸ್ವರ ಸಾಮರಸ್ಯ ಸಾಧಿಸದಿದ್ದರೆ, ಆಗ ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತರು ತಮ್ಮ ಶಾಂತಿ ಕವನದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಅವಸ್ಥೆ ನಮ್ಮದಾಗುತ್ತದೆ:–

ತಂಬೂರಿ ತುಂಬೆಲ್ಲ
ಕೇಸರ ಬಾಸರ
ಬೇಸರ ಬಂದೈತಿ
ಆಸರ ಈಸರ
ತಲೆಗೊಂದು ತರ ತರೆ
ಬಾಯ್ಬಿಡತಾವ ತಂತಿ;
– ಎಂದು ಶಾಂತಿಗೆ ಗೊಣಗುತ್ತಾರೆ–
ಹೋದಲ್ಲೇ, ನೀವಿಂತಿ;

"ಕಲೌತತ್ ಹರಿಕೀರ್ತನಂ"

"ಮೀ ಕೇಸರೀ ಚಾ ಸಂಪಾದಕ ನಸತೋತರ ಕೀರ್ತನಕಾರ ಝಾಲೋ ಅಸತಾ" ಅಂದಿದ್ದರು ಲೋಕಮಾನ್ಯತಿಲಕರು ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ. ಈ ಒಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹರಿಕೀರ್ತನೆಯ ಮಹತ್ವ ಮತ್ತು ಜೀವಾಳದ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ, ಲೋಕಜಾಗೃತಿಯ ಅನನ್ಯ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ, ಹೃದಯ ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಸಾಧಕವಾಗಿ, ತತ್ವ, ಧರ್ಮ, ನೀತಿ ಲೌಕಿಕ ವ್ಯವಹಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಹಿತಕ್ಕೂ ಸುಖಕ್ಕೂ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯಕ್ಕೂ ಅಗತ್ಯವಾದ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಮನಃಶಾಂತಿ ಮನಃಶುದ್ಧಿಗಳಿಂದ ಬರಬಹುದಾದ ಸತ್ವಸಿದ್ಧಿಗಾಗಿ ಸುಗಮವೂ ಸುಲಭವೂ ಸುಂದರವೂ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ಪ್ರಭಾವಿಯಾದ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಚುರವಾದ ಭಾವ ಬೋಧನೆಯ ಮಾರ್ಗವು ಬೇರೊಂದಿಲ್ಲ.

ಭಾಷ್ಯವು ಬೋರು. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ವಾಗಾಡಂಬರ, ಭಜನೆ ಯಾಂತ್ರಿಕ. ಸಂವಾದ ಒಣಚರ್ಚೆ ಆಗಿ ಮುಗಿಯುವ ಇಂದಿನ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಪಟ್ನ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹರಿಕೀರ್ತನೆ ಅಥವಾ "ಕಥಾ ಕಾಲಕ್ಷೇಪ"ವೆಂಬ ರೋಚಕವೂ ರಂಜಕವೂ ಆದ ವಾಗ್ವಿಲಾಸವು ಇಂದಿನ ರೇಡಿಯೋ, ಟಿ.ವಿ. ಕ್ಯಾಸೆಟ್ ಮುಂತಾದ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಜಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ತನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನೂ ಸತ್ವವನ್ನೂ ಚಿತ್ತಾಕರ್ಷಣೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಆಕಾಶವಾಣಿ ದೂರದರ್ಶನ ಕ್ಯಾಸೆಟ್ ಬಿತ್ತರಣೆ ಇವುಗಳಿಂದ ಪ್ರಚಂಡ ಜನ ಸಮುದಾಯಗಳನ್ನು ದೇಶದಾದ್ಯಂತ ಒಮ್ಮೆಲೇ ನಿಲುಕಬಹುದು ನಿಜ. ಆದರೆ

ಆದರಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರನ ಧ್ವನಿಯೊಂದೇ ಅಶರೀರವಾಣಿಯಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದು. ಕೇಳುಗರಿಗೂ ಹೇಳುವವನಿಗೂ ಒಂದು ಜೀವಂತ ಸಂಪರ್ಕದ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಹರಿಕೀರ್ತನೆಯ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಹಾಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೀರ್ತನಕಾರನ ಹರಿದಾಸನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಒಂದು ಪ್ರಬಲ ಪ್ರಭಾವವು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಉತ್ತಮ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಾವು ಎಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನೋಡಿದರೂ ಅವರ ಕಣ್ಣು ನಮ್ಮನ್ನು ದಿಟ್ಟಿಸುವಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲವೇ ? ಅದೇ ಅನುಭವ ಅಭಿನಯ ಹಾಡು, ಮಾತು, ಹಾಸ್ಯ ವಿನೋದಗಳಿಂದ ನಮ್ಮ ಇದಿರು ನಡೆದಾಡುವ ಹರಿದಾಸರ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ಆಗುತ್ತವೆ. ಇದೊಂದು Personal magnetism ದ ಪ್ರಭಾವ. ಅಬಾಲ, ವೃದ್ಧರಿಂದ ಪಂಡಿತ ಪಾ ಮ ರ ರ ವ ರೆ ಗೂ ಹರಿಕಥಾ ಕಾಲಕ್ಷೇಪವು ಕೇಳಲು ಕೋಪವೆನಿಸದೆ ಅದೊಂದು ಅಪರೋಕ್ಷಾನುಭೂತಿಯ ನಿಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ನನ್ನ ಪಾಲಿಗಂತೂ ಬೇಲೂರ ಕೇಶವ ದಾಸ, ಸಂತ ಭದ್ರಗಿರಿ ಕೇಶವದಾಸ, ಅಚ್ಯುತದಾಸರಂಥ ಕೆಲವು ಹರಿದಾಸರ ಪರಿಣಾಮ ಇಂತಹದೇ ಆಗಿದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನು ನಾಟ್ಯದ ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ "ತ್ರೈಗುಣ್ಯೋದ್ಭವಂ ಅತ್ರಲೋಕಚರಿತಂ ನಾನಾವಿಧಂ ದೃಶ್ಯತೆ" ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು "ಭಿನ್ನರುಚೇಃ ಜನಸ್ಯ ಬಹುಧಾ ಅಪಿ ಏಕಂ ಸಮಾರಾಧನಂ" ಎಂಬುದು ಹರಿಕೀರ್ತನೆಗೆ ಮೂಲತಃ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತಿದೆ.

ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕೀರ್ತನಕಾರನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅವನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ "ಬಹುರೂಪಿ"ಯಾಗಿರಬೇಕು. ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯವು ಅವನಲ್ಲಿ ಒಡೆದೆದ್ದು ಕಾಣುವಂತೆ ಇರಬೇಕು. ಉದಾತ್ತ, ಲಲಿತ, ಉದ್ಧಟ ಇತ್ಯಾದಿ ಧೀರನಾಯಕನ ಗುಣಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜಾನಪದ ಪಾತ್ರಗಳ ಗುಣಚರ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಡೆನುಡಿ ನಿಲುವು ನೋಟಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ನಾಟ್ಯಸತ್ವ ಅವನಲ್ಲಿ (ಅವಳಲ್ಲಿ) ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡು, ಲಲಿತ ಗಂಭೀರ ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳನ್ನು ಆತ(ಆಕೆ) ಲೀಲೆಯಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿಸಿದರೇನೇ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಕಳೆ ತುಂಬಿ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಆಖ್ಯಾನವು ಚಿತ್ತಾಕರ್ಷಕವಾಗುವುದು. ಬೋಧನೆಯೊಂದಿಗೆ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಹಾಲಲ್ಲಿ ಸಕ್ಕರೆ ಬೆರೆಯುವಂತೆ ಸೇರಿಸಿ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಚಾರಧಾರೆಯೊಂದಿಗೆ ಆಧುನಿಕರ ಜ್ಞೇಯ ಬಹುಶ್ರುತ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನೂ ಲೋಕಾನುಭವಗಳನ್ನೂ ಹಿತಮಿತವಾಗಿ ಬೆರೆಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಲಾಲಿತ್ಯಗಳ ಸಮನ್ವಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆ, ಪ್ರವಾಹಿ ಭಾಷಾಪ್ರಭುತ್ವ, ಪ್ರಸನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕೀರ್ತನಕಾರನು ಸತತ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹಿಂದಿಗಿಂತ ಇಂದಿನ ಸಭಿಕರು ಶ್ರಾವಕರು.

ಹಳ್ಳಿಯುವರಿರಲಿ, ಪಟ್ಟಣಿಗರಿರಲಿ,- ಹೆಚ್ಚು Sophisticated (ಪ್ರಗಲ್ಭ) ಮತ್ತು ವಿಚಕ್ಷಣರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ, ತನ್ನ ಶ್ರಾವಕ ಸಮುದಾಯುವನ್ನು ಹರಿದಾಸನು ಅವ ಮೂಲ್ಯನಕ್ಕೆ ಗುರಿಮಾಡುವಂತಿಲ್ಲ.

ಆದ್ದರಿಂದ ಕೀರ್ತನಕಾರನಿಗೆ ಎಂದಿಗಿಂತ ಇಂದು ಪ್ರತ್ಯುತ್ಪನ್ನ ಮತಿ (Ready wit) ಮತ್ತು ಪ್ರಸಂಗಾವಧಾನ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಹಳೆಯು ರೂಪಕವನ್ನು ಹೊಸ ಸೀಸೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ಯಾಕಿಂಗ್‌ನಲ್ಲಿ ಆತ (ಆಕೆ) ಪೂರೈಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಹೊಸದನ್ನು ಹಳೆಯುದೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಳಿದಾಸ ಹೇಳಿ ದಂತೆ "ಪುರಾಣಂ ಇತಿ ಏವ ನಸಾಧು ಸರ್ವಂ । ನಚ ಅಪಿನೂತಂ ನವಭೂತಿ ಅವಜ್ಞಂ॥" ಎಂಬ ಎಚ್ಚರ ಕೀರ್ತನಕಾರನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ಕಥಾಕಾಲಕ್ಷೇಪದಲ್ಲಿ ಸಭಿಕರ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದಿಡುವ ಚಾತುರ್ಯ ಚಾಕಚಕ್ಯತೆ ಹರಿದಾಸರಲ್ಲಿ ಜಾಗ್ರತವಾಗಿರಬೇಕು. ಒಂದು ನಿಮಿಷವೂ ನೀರಸ, ಬೋರು ಆಗ ಗೊಡಬಾರದು. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಧ್ವನಿಯು ಏರಿಳಿತ, ಭಾವಾಭಿನಯು, ಅಸ್ಖಲೀತ ವಾಣಿ, ಕಥನ ನಿರೂಪಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯು ಪಟುತ್ವ, ಕಥೆಯು ಪಾತ್ರ, ಪ್ರಸಂಗ ಗಳಲ್ಲಿ ಯೋಗ್ಯ ತನ್ಮಯತೆ, ಜತೆಗೆ ಸಭೆಯು ನಾಡಿಮಿಡಿತದ ಹಿಡಿತಕ್ಕಾಗಿ ತಕ್ಕ ತಾಟಸ್ಥ್ಯ. ಇವೆಲ್ಲ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕೀರ್ತನ ಕಲಾವಿದನು ಸಾವಧಾನವಾಗಿ ತನ್ನದಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಇದೊಂದು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದಂತೆಯೇ ಒಂದು ಕಲೆ - ಅದು ಬಹು ಮುಖ್ಯ ವಾದ ಕಲೆ. ಇತರ ಕಲೆಗಳಂತೆ ಕೀರ್ತನ ಕಲೆಯೂ ಕ್ರಮೇಣ ವಿಕಾಸಗೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಈ ವಿಕಾಸವು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಎರಡು, ಒಂದು ನಿರೂಪಣೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಹರಿಕಥೆ. ನಿರೂಪಣೆ ಕೀರ್ತನೆಯು ಆರಂಭಿಕ ಸ್ವರೂಪ. ಮೂಲತಃ ಸಾಧು ಸಂತರು, ಹರಿಭಕ್ತರು, ದಾಸರು ನಾಮಸಂಕೀರ್ತನೆಯುಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾಗಿ ಕುಣಿದಾಡು ತ್ತಿದ್ದರು. ಕೀರ್ತಿಸು ಅಂದರೆ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕೊಂಡಾಡುವುದು. ಇದರೊಳಗಿಂದ ದೇವರ ನಾಮಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಾಡುತ್ತಾ ಅವುಗಳ ವಿವರಣೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾ ಆರಂಭ ವಾಯಿತು. ನಾಮದೇವ ತುಕಾರಾಮ, ಪುರಂದರ, ಕನಕರಂತಹ ಸಂತರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ನು ಡಿ ಗ ಳ ನ್ನು ಎತ್ತಿಹಾಡಿ ಅದನ್ನು ಸೂತ್ರವಾಗಿ ಇಟ್ಟು ಕೊಂಡು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿ ದೇವರ ಭಜನೆಗಳ ಲೀಲೆಗಳ ವಿವಿಧ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಉದಾ ಹರಿಸಿ, ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಪೋಷಕವಾದ ಇವರ ಭಕ್ತಿ ಭಜನೆಗಳ ಪಾಠಾಂತರ ಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ವಿವೇಚಿಸಿ ನಡುನಡುವೆ ನಾಮಸಂಕೀರ್ತನೆ ಮಾಡುತ್ತ ನಡೆಯಿಸುವ ಪ್ರವಚನ ಪ್ರಸಂಗಗಳೇ ಈ "ನಿರೂಪಣ"ಗಳು. ಗಾಡಗೆಬುವಾ, ಗೋದಡೀ ಬುವಾ, ವಾರಕರಿ ಮೇಳಗಳ ಮುಖ್ಯರು ಇಂಥ ನಿರೂಪಣೆಗಳಿಂದ ಭಗವದ್ಭಕ್ತಿ, ಗೋರಕ್ಷಣೆ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯುಗಳ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಹತ್ತಿದರು.

ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ತತ್ವವಿವೇಚನೆಯ ಅಧಿಕಾರ ಸಂಪತ್ತು ಎಲ್ಲ ಹರಿದಾಸರಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಈಗ ಕ್ರಮೇಣ ಈ ನಿರೂಪಣೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಭಾಗ ಮೊಟಕಾಗಿ ಕಥನದ ಭಾಗ ಬೆಳೆದು ಕೀರ್ತನೆ "ಕಥಾ ಕಾಲಕ್ಷೇಪ"ವಾಯಿತು. "ಹರಿ-ಕಥೆ" ಆಯಿತು ! ಅಂದಿನಿಂದ ನಿರೂಪಣೆ ಹರಿಕಥೆಯ "ಪೂರ್ವರಂಗ"ವಾಯಿತು. ಒಂದು ಸಂತರ ವಚನವನ್ನು ಮೂಲವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಕೆಲಕಾಲ ಮಾಡಿ ಸಭೆಯ ಸಂಚಾಲಕರಿಂದ ಹಾರ ಹಾಕಿಸಿಕೊಂಡು ಕೆಲನಿಮಿಷ ಭಜನೆ ನಡೆಯಿಸಿ ಅದೇ ಮೂಲವಚನದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ ಎಂಬಂತೆ ಒಂದು ಆಖ್ಯಾನವನ್ನು ಹರಿದಾಸನು ಆರಂಭಿಸಿ ಒಂದೆರಡು ತಾಸು ರಂಜಕವಾಗಿ ರಸಭರಿತವಾಗಿ ಕಥನ ಮಾಡುವನು. ಕೊನೆಗೆ ತನ್ನ ಮೂಲದ ಪೀಠಿಕಾ ಸೂಕ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಕಥಾಕಾಲಕ್ಷೇಪವನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳಿಸುವನು. ಇದು ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಹರಿಕಥೆಯ ಮಾದರಿ.

ನಾನು ತಿಳಿದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿಗಿಂತ ನೆರೆಯ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಹರಿಕೀರ್ತನೆ ತುಂಬ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ವೃದ್ಧಿಗೊಂಡಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಔರಧ ಸಂಸ್ಥಾನದ ಸಂತ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ದೊರೆಯಿಂದ ಭಾರಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರೆಯಿತು. ಅವರು ಸ್ವಯಂ ಹರಿಕೀರ್ತನಕಾರರಾಗಿದ್ದರು. ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಕಾರರಾಗಿದ್ದರು–ರವಿವರ್ಮನಂತೆ. ಸೂರ್ಯನಮಸ್ಕಾರದ ಪ್ರಚಾರ ಬಿರುಸಿನಿಂದ ಮಾಡಿದ ವ್ಯಾಯಾಮಪಟುಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಹರಿಕೀರ್ತನೆ ಪರಿಪುಷ್ಟವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳಲು ಇಂಥ ಸಮಾಜ ಶ್ರೇಷ್ಠರ ಸಕ್ರಿಯ ಉತ್ತೇಜನೆ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಲಭಿಸಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ಡಾ॥ ಪಟವರ್ಧನ ಎಂಬುವರು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಹರಿಕೀರ್ತನೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಬಲ ಪ್ರಭಾವಿ ಹೊಸಶೈಲಿಯನ್ನೇ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ತಂದರು. ರಾಷ್ಟ್ರದ ಬಲ ಸಂವರ್ಧನೆಗೆ ದೇಶಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಲಿಕ್ಕೆ.

ಆದರೆ ಹರಿಕಥೆ ಒಂದು ನವಿರಾದ ಕಲೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಂತೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಶೀಘ್ರ ಆಧುನೀಕರಣ ಶೋಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಕಥಾವಸ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆಖ್ಯಾನವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹಿಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬಯಲಾಟದ ಭಾವಕೋಶವೇ ಪೌರಾಣಿಕ ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗದ್ದು. ಅದರಲ್ಲಿ 'ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ' ಅಥವಾ 'ಕಡ್ಲೆ ಮೊಟ್ಟೆ ಸ್ಟೇಶನವಶಾಸ್ತ್ರರ' ಒಗ್ಗುವದಿಲ್ಲ. ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಹರಿಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಅಫ್‌ಜುಲ್‌ಖಾನನು ಅಟಾಣ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದರೆ, ಸರ್‌ದಾರ್ ಪಟೇಲ ಸಾರ್ ದಿಂಡಿ ಹಾಡಿದರೆ, ಆ ಗಾಂಧೀಜೀ ಸುಭಾಷಿತ ಉದುರಿಸಿದರೆ ಅಷ್ಟು ಶೋಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಹಾಗೆಯೇ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಆಶಯವನ್ನು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅಥವಾ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ "ಮಿಸಳ" ಮಾಡುವುದು ಅಷ್ಟೊಂದು ರಂಜನೀಯವೆನಿಸಲಾರದು. ಸದ್ಯದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸಮರಸ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಹರಿಕಥೆಯ ಆಖ್ಯಾನ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರವಾಗಿಸಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಈ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅನೇಕ ಹರಿದಾಸರಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಇದ್ದುದನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನ ಎಳೆಹರಯದಲ್ಲಿ ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕ ಕೀರ್ತನೆಯ ಕೀರ್ತನ ಕೇಸರಿ ಜಯರಾಮಾಚಾರ್ಯರನ್ನು ನಮ್ಮ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಹರಿದಾಸ ಶ್ರೀ ರಾಮಪ್ಪ ಅವರನ್ನು ನಾನು ಕೇಳಿದ್ದೆ ಮೆಚ್ಚಿದೆ. ಇವರು ಯಶಸ್ವೀ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಹರಿಕೀರ್ತನಕಾರರಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೂ ಅವರ ಕಥನದಲ್ಲಿ "ರಾಷ್ಟ್ರೀಕರಣ"ದ ಹದ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಸಾಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇರಲಿ ಆ ಕುರಿತು ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ನೋಡೋಣ. ●

[ದಾಸವಾಣಿ ಜುಲೈ ೧೯೯೩]

ಒಂದು "ಯಕ್ಷ" ಪ್ರಶ್ನೆ

ಯಕ್ಷಗಾನ, ಪ್ರಸಂಗ, ಬಯಲಾಟ, ದಶಾವತಾರದ ಆಟ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ– ಇವೇ ಮುಂತಾದ ನಾಮ ಹಲವು. ಆದರೆ ಅವುಗಳಿಂದ ಗುರುತಿಸುವ ದೇವರು ಒಬ್ಬನೇ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಥವಾ ಬಯಲಾಟ. ದೇಶ, ಕಾಲ, ರೀತಿಗಳ ಭೇದದಿಂದ ಇವುಗಳ ನಾಮರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ, ಸುಧಾರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಮೂಲತಃ ಇದೊಂದು ಆಖ್ಯಾನ. ಅದು 'ಆಟ'ವಾಯಿತು. ಭರತಮುನಿಯೇ ತನ್ನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳು ಬ್ರಹ್ಮನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಮನೋವಿನೋದಕ್ಕೆ 'ಕ್ರೀಡಾನಕ' (ಆಟ?)ವನ್ನೇ ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆಪಲಿಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಥೆ ಬೇಕಾಯಿತು. ಅದೇ 'ಆಖ್ಯಾನ'. ಆಡಿ ತೋರಿಸುವದಕ್ಕೂ ಮೊದಲಿನ ಕಥಾಕಥನ. ('ಆಡು' ಅಂದಾಗ 'ಕ್ರಿಯೆ' ಮತ್ತು 'ಹೇಳಿಕೆ' ಎರಡೂ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ.)

ಈ ಕಥಾಕಥನದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಅದು ಸರಾಗವಾಯಿತು. ಗಾನ ಸೇರಿ ಕೊಂಡಿತು. ಗಾನ ಮಾತ್ರದಿಂದ ಕಥಾಕಥನವು 'ಗಮಕ'ವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಮಣಿಯಬೇಕಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ತಾಳ, ಲಯಗಳು ಅವಶ್ಯ ವಾದವು. ಆಗ ಅದು 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ವಾಗಿರಬೇಕು. ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಸಂದಂತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಆಧಾರಭೂತವಾದ ತಾಳಕ್ಕೆ, ಹೆಜ್ಜೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಗತ್ತಿಗೆ ಮಹತ್ವ ಬಂದಿತು. ಇದರಿಂದ ಗಂಧರ್ವ ಗಾನದಿಂದ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ತುಸು ಭಿನ್ನವಾಗಿರ ಬೇಕು.

ಈಗಲೂ ಆಟದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಾಗಗಳು. ಆರಂಭದ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದ ಪೂರ್ವ ರಂಗ, ಆಮೇಲೆ ಆಖ್ಯಾನ–ಮುಖ್ಯ ಭಾಗ. ಎರಡೂ ಅಂಗಗಳಿಗೆ ಇಬ್ಬರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗವತರು. ಈ ಆಖ್ಯಾನದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಕೇವಲ ಹಾಡುಗಾರನಲ್ಲ. ಆತ ಆಟದ ನಿರ್ದೇಶಕ. ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಸೂತ್ರಧಾರ. ಒಟ್ಟು ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಹೊಣೆಗಾರ. ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಕುಣಿತಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ಮಿಗಿಲಾದದ್ದು ಅದರಿಂದಾಗಿ ಭಾಗವತನ ಸಂಗೀತದ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕಡಿಮೆ ಆಗುವುದು, ತಾಳ, ಲಯಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಬರುವುದೂ ಕ್ರಮ ಪ್ರಾಪ್ತ ವಾಯಿತು. ವೇಷಧಾರಿಯ ಹೆಜ್ಜೆಯ ಮೇಲೆ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ಹಾಡುವ ಭಾಗವತನಿಗೆ ತಾಳ, ಮದ್ದಲೆ, ಚೆಂಡೆಗಳ ಗತ್ತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ಕೊಡುವಂತಾಗಿ ತನ್ನ ಹಾಡು ಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಲಕ್ಷಿಸುವಂತೆ ಶ್ರುತಿ-ಶುದ್ಧತೆ, ರಾಗ-ರಂಜನೆ ಉಪೇಕ್ಷಿ ಸುವಂತೆ ಆದರೆ ಅದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಸ್ವಂತದ ಗಾಯನ ಕಲಾಭಿಜ್ಞತೆಗೆ ಅಭಾವಿಕ ವೆನ್ನಬೇಕು.

ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾಗವತರಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಕರ್ಣಕಠೋರ (ಕುಠಾರರೂ ಅಹುದು!) ರೇ ಹೆಚ್ಚು! ಅವರ ಕಂಠದ ಇಂಪು ಸೊಂಪಿನ ಕಡೆಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ವೇಷ ಧಾರಿಯ, ಅದಕ್ಕೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಲಕ್ಷ್ಯವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಕಂಠ ತ್ರಾಣದ ಕೊರತೆಯನ್ನು ವೇಷಧಾರಿಯ 'ಸೊಂಟ ತ್ರಾಣ' ತುಂಬಿಕೊಡುವುದು! ಯಕ್ಷಗಾನ ಒಂದು Composite ಕಲೆ. ಹಾಡು, ಕುಣಿತ ಮಾತು, ಅಭಿನಯ, ರಂಗಚಾತುರ್ಯ, ನೇಪಥ್ಯ, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಇವೆಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿ ಹಿತಮಿತವಾಗಿ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಆಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಕುಣಿತವಿಲ್ಲದ ಮಾತುಗಾರರು, ಹಾಡಬಲ್ಲವರೆಲ್ಲ ಭಾಗವತರು, ಪಾತ್ರ ಪರಿಪೋಷಣೆಗೆ ಒಗ್ಗದ ವೇಷ ಭೂಷೆ–ಇದೇ ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ಕಲೆಗಾರಿಕೆಯ ಅಂಗವಾಗಿವೆ!

ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಈ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ದುರ್ದಿನಗಳು ಕಾಡಿದ್ದವು. ಆಗ ವಾಗ್ಮಿಗಳಾದ ಚತುರ ಹರಿದಾಸರು ಕೆಲವರು ಅದನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಗೊಳಿಸಿದರು. ಅಂದಿನಿಂದ ನಿಂತ ಮೆಟ್ಟಿಗೆ ಅಖಂಡ ಅಸ್ಖಲಿತ ಮಾತನಾಡುವ ವಾಚಾಳೀ ವೇಷಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಎಂದಿಲ್ಲದ ಬೇಡಿಕೆ ಬಂದಿತು. (ಇದೀಗ ನಾಟ್ಯ ನರ್ತನ ಗಳ ಮಹತ್ವ ಮಂದಿಗೆ ಅರಿವಾಗಹತ್ತಿದೆ. ಆ ಮಾತು ಬೇರೆ.) ಕುಣಿತ ಕಡಿಮೆ ಯಾಗುತ್ತ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಕ್ಷೀಣವಾಗುತ್ತ ಹೋಗಲು ಇದೂ ಒಂದು ಕಾರಣ ವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಇಂದಿಗೂ ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಸುರಿತ ನಿಪುಣ ಸುಶ್ರಾವ್ಯ ಭಾಗವತನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ವೇಷಧಾರಿಗೆ ಉತ್ಸಾಹ, ಉತ್ತೇಜನೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯತಃ ತಾಳ ಹಿಡಿದು ಭಾಗವತನೇ ವೇಷಧಾರಿಯನ್ನು ಕುಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಆತನಿಗೆ

ಮೊದಲನೆಯ ವೇಷಧಾರಿ ಎನ್ನುವರು. ನಾಯಕ ವೇಷ ಎರಡನೆಯದು ! ಆದರೆ ಇಂದು ಕೆಲ ಸಲ ಭಾಗವತನ ಕಸುಬು ದುರ್ಬಲವಾಗಿ, ಗಾಯನ ಬಲ್ಲ ಮಧುರ ಕಂಠದ ವೇಷಧಾರಿಯು ತಾನೇ ಆತನೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಪದ್ಯಭಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವಂತಾಗಿದೆ !

ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಸಿಕರ ದುರ್ದೈವದಿಂದ ಭಾಗವತಿಕೆಗೆ ಈ ಅಳಿಗಾಲ ಬರಲು ಕಾರಣವೇನು ? ಮೊದಲಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ 'ಗಮಕ'ದಂತೆ ಅಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ. ಅಲ್ಲಿ ಕಥಾನಿರ್ವಹಣೆಗಾಗಿ ಕುಣಿತದ ಅನುಕೂಲತೆಗಾಗಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವತಂತ್ರ, ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ನಾನು ಹಲವಾರು ಭಾಗವತರ 'ಕ್ಯಾಸೆಟ್' ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ, ಅವು 'ಗಮಕ'ದ ಬಿಡಿ ಗಾಯನದಷ್ಟು ರಂಜಕ ವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕುಣಿತದೊಂದಿಗೆ ಕೇಳಿದಾಗಲೇ ಅದರ ಸ್ವಾರಸ್ಯ. ಇನ್ನೊಂದು ಮೂಲಭೂತ ದೋಷವೆಂದರೆ ಅನೇಕರ ಕಂಠ ಮಧುರ ಸುಶ್ರಾವ್ಯ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಆಟ ಸಾಗಿದಂತೆ, ರಭಸ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಭಾಗವತರ ದನಿ ಸೀರಾಗುತ್ತದೆ, ಬಿರಿಯುತ್ತದೆ, ಕರ್ಕಶವಾಗುತ್ತದೆ

ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ತಾರಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಕೂಗಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಟ ನಮ್ಮ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಹಿಂದೆಲ್ಲ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕಗಳಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಕಂಠ ಬಲವೇ ಬಲ. ಆದರೆ ಈಗ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಮೈಕುಗಳಿವೆ. ಲೌಡುಸ್ಪೀಕರುಗಳಿವೆ. ಅಂದಾಗ ಅಂಥ 'ಟಂಕಾರೋತ್ತರ ಪಾಠ' ಅವಶ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕಗಳಿಂದ ಕಂಠಕ್ಕೆ ವಿರಾಮ. ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಸಿಗುವ ಬದಲು ಹಾಡುಗಾರನ ಅಪಸ್ವರವನ್ನೇ ಬಿತ್ತರಿಸುವಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಕಿವುಡನಿಗೂ ಕೇಳಿಸಬೇಕು. ಕೇಳಿಸುವ ಯಾರೂ ಕಿವುಡನಾಗಬೇಕು!

ಪರಿಷ್ಕಾರದ ಅಗತ್ಯ

ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಈ ದೋಷ ಪೂರ್ತಿ ತಿದ್ದಬೇಕು. ಆದರ 'ಗಾನ'ದ ಅಂಗ ಪುಷ್ಟವಾಗಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪರಿಷ್ಕಾರವಾಗಬೇಕು. ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಇದೆಲ್ಲ ಗಮನಿಸಿ "ಯಕ್ಷಗಾನ ಬ್ಯಾಲೆ" ತಯಾರಿಸಿದರು. ಅವರು ಪರಿಚಯಿಸಿದ ವೇಷ, ಭೂಷೆ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ರೂಢವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸುಧಾರಣೆಗೆ ನಮ್ಮ ಮೇಳಗಳು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಂತಿಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯ ವಾಗಿ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆ ಆಗಬೇಕು. ಕಂಠದ ಕೊರತೆ ತುಂಬಲು ಪಿಟೀಲು, ಕ್ಲಾರೊನೆಟ್ ಮತ್ತು ಮಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಸೆಕ್ಸೋಫೋನ್ ಬೇಕು. ಇವುಗಳಿಂದ ರಾಗ-ರಸ ಪರಿಪೋಷಣೆಗೂ ತುಂಬ ಅನುಕೂಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಚೆಂಡೆಯ ಉಪಯೋಗ ಚೆನ್ನಾಗಿ, ಸರಿಯಾಗಿ ಆಗಬೇಕು. ನಾನು ಒಂದು ರೌದ್ರ, ದುರಂತ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ 'ಮಿಡಿಯಾ'ಳ

ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ್ದೆ. 'ಮಿಡಿಯಾ'ಳ ಪಾತ್ರ ರೋಹಿಣಿ ಹಟ್ಟಂಗಡಿ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ರೋಹಿಣಿಯು ವರ ಪತಿ ಜಯದೇವ ಹಟ್ಟಂಗಡಿಯವರು ಒದಗಿಸಿದ ಹಿಮ್ಮೇಳ. ಈ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಅವರೇ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನುಡಿಸಿದ ಚೆಂಡೆ. ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ವಾದ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆ ಎಂದೋ ಬಂದಿದೆ. ಕೇವಲ ಕಾಳಗಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಟೆಯಂಥ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಅಬ್ಬರ! ಅಥವಾ ಆಟದ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಮಂದಿ ಯನ್ನು ಮೇಳವಿಸುವಲ್ಲಿ! ("ಆಟಕ್ಕೆ ಅಬ್ಬರ, ಗದ್ದೆಗೆ ಗೊಬ್ಬರ!" ಎಂಬ ಗಾದೆಯೇ ಪ್ರಚಲಿತವಿದೆ.) ಆದರೆ ಆಟದಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆಯ ಸಹೇತುಕ ಪ್ರಯೋಗ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ನಡೆಯಬೇಕು. (ಚೆಂಡೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಬಂದದ್ದೇ ? ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ತಾಳ-ಮದ್ದಳೆ'ಯಂತೆ ಚೆಂಡೆಯ ಹೆಸರು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿಲ್ಲ. ಈಚೆಗೆ ಬಂದಿದೆ.)

ಇಂಥ ಪರಿಕರಗಳಿಂದ ಒಟ್ಟು ಆಟದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಕಳೆಕಟ್ಟುವುದರ ಹೊರತಾಗಿ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಗುಣಮಟ್ಟ ಹೆಚ್ಚುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಬಲದಿಂದ ಹಾಡುವವರಿಗೂ ಹುರುಪು. ಕೇಳುವವರಿಗೂ ಬೇಸರವಿಲ್ಲ. ಇದಲ್ಲದೆ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಬೇಸರಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಪ್ರಬಲ ಕಾರಣವಿದೆ. ರಾತ್ರಿ ಇಡೀ ಒಂದೇ (ಒರಟು) ಕಂಠ ಬೆಳಗಿನವರೆಗೆ ಹಾಡುವುದು. ಅದೂ ರಾತ್ರಿ ಕಳೆದಂತೆ ಉತ್ತರೋತ್ತರ ತಾರಸ್ವರದಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡುವ ಹಟದ ಹವ್ಯಾಸ! ಇನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಬೆಳಗಿನವರೆಗೆ ತುಂಬ ರಂಜನೀಯವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಅಗಾಧ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಅಪಾರವಾದ ಸಂಪತ್ತು, ರಾಗ ವೈವಿಧ್ಯ ಎಲ್ಲ ಸಿದ್ಧ ವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಭಾಗವತರಲ್ಲಿ ? ಅದೆಲ್ಲವೂ ಕೊಂತೆಯ ಕೊರತೆ! ತಮಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದ ಕೆಲವೇ ರಾಗ (?) ಧಾಟಿಗಳು. ಪ್ರಸಂಗದ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದ ರಾಗಗಳೇ ಬೇರೆ. ಇವರು ದನಿಗೈಯುವ ಮಟ್ಟುಗಳೇ ಬೇರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಇನ್ನೊಂದು ವಿರಸ. ಬೆಳಗಿನವರೆಗೆ ಹಾಡುವಾಗ ಆಯಾ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕು. ಆದರೆ ಈ 'ಸಮಯ ಯಾವುದು ? ಆಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಆಗ ಕಂಡು ಬರುವ ಸಮಯವೋ, ಹೊರಗೆ ಭಾಗವತರು ಹಾಡುವಾಗಿನ ಕಾಲದ ಸಂದರ್ಭವೋ? ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಾಹ್ನವೋ, ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲವೋ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಹೊರಗೆ ನಸುಕು ಹರಿಯುವ ಉದಯರಾಗದ ಸಮಯ ಬಂದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಎಲ್ಲರ ಪುಣ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ರಾಗ-ಕಾಲಗಳ 'ಪ್ರಸಂಗಾವಧಾನ' ಗುರುತಿಸುವ ಭಾಗವತರಾಗಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾ ಗಲಿ ಸದ್ಯ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ.

ರಾತ್ರಿಯಿಡೀ ಒದರುವುದರಿಂದ ಭಾಗವತನ ಕಂಠದ ದಶೆ ದಶಕಂಠನದಾಗಿ ವುದು ಸಹಜ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಬ್ಬರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಭಾಗವತರಿರಬೇಕು. ಗಾಯನಕ್ಕೂ ಒಟ್ಟು ಆಟಕ್ಕೂ ಕಳೆ ತುಂಬುವಂತೆ. (ದೀರ್ಘ ಪ್ರವಾಸದಲ್ಲಿ ಚಾಲಕರನ್ನು ಬದ ಲಿಸುವುದಿಲ್ಲವೇ, ಹಾಗೆ.) ರಭಸದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಒಬ್ಬ, ನಯ ಲಾಲಿತ್ಯದ ಗಾಯನಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ. ಅದೇ ರೀತಿ ಹೆಣ್ಣು ವೇಷಗಳ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಹೆಣ್ಣು ಕಂಠವೇ ಇರಬೇಕು. ಮುದಿ ಭಾಗವತರು, ಕರ್ಣಕಠೋರ ಗಾಯಕರು, ಸೀತೆ, ಕನಕಾಂಗಿ, ಸತ್ಯಭಾಮೆ, ಸೈರಂಧ್ರಿ ಮುಂತಾದವರಿಗೆ ದನಿ ನೀಡುವುದೊಂದು ಅಪಸ್ಮಾರವೇ ಸರಿ. ಆದರೆ ಇದೆಲ್ಲ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ತುಂಬ ತೊಡಕಿನದು, ತೊಂದರೆ ಯದು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉಪಾಯ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬೇಕು. ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಉತ್ತಮ ಗಂಡು, ಹೆಣ್ಣು ದನಿಗಳಿಂದ ಆಯಾ ಕಥಾಭಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಡಿಸಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಾಗಿ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು 'ಟೇಪಿ'ನಲ್ಲಿ ರಿಕಾರ್ಡು ಮಾಡಿ ಅವನ್ನೇ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಬಳಸಬೇಕು.

ಭಾಗವತಿಕೆ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು 'ಅನ್ಯಥಾ ಶರಣಂ ನಾಸ್ತಿ' ●

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಜಾನಪದ ಕಲೆಯೇ ?

ಯಕ್ಷಗಾನ ನಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಕನ್ನಡಗಳ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಕಲಾ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಈಗಂತೂ ಡಾ|| ಕೋ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಅವಿಶ್ರಾಂತ ಪರಿಶ್ರಮ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಫಲವಾಗಿ ಈ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ "ಯಕ್ಷರಂಗ"ದ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪ ಬಂದು ಅದು ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅಂತರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸುವ ಭರವಸೆ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ವಿಶ್ವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ, ಪ್ರಪಂಚದ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕಲಾ ವೈಭವಕ್ಕೆ ಹೆಮ್ಮೆ ಯಿಂದ ಕೈಯೆತ್ತಿ ಕೊಡುವ ಕಾಣಿಕೆ ಇದು.

ಆದರೆ ಯಕ್ಷ-ರಂಗದ-ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ವೇಷ ಕಟ್ಟಿ ಕುಣಿದ ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನು - ಬಯಲೊಳಗಿನ Tent ಆಟಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ನನಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಡುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದು ಇಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ರಸಿಕರ ಮುಂದೆ ಸಾದರ ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಇದನ್ನು ಹಿಂದೆಂದೋ ಎತ್ತ ಬೇಕಾದದ್ದು: ಆದರೆ ಧೈರ್ಯ ಸಾಲಲಿಲ್ಲ. ಈಗಲೂ ಧೈರ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಹುಚ್ಚು - ಸಾಹಸ ಈ ದುಡುಕಿಗೆ ಕಾರಣವೆಂದರೂ ಅಡ್ಡಿ ಇಲ್ಲ!

ನಮ್ಮ ಸರ್ವಶ್ರೀ ಮಹಾಬಲ ಹೆಗಡೆ, ಪಿ. ವಿ. ಹಾಸ್ಯಗಾರ, ಶಂಭು ಹೆಗಡೆ. ರಾಮಚಂದ್ರ ಚಿಟ್ಟಾಣಿ, ಕುಂಬಳೆ ಸುಂದರರಾಯರೇ ಮೊದಲಾದ ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷ ರಂಗದ ಉದ್ದಾಮ ನಟರನ್ನು (ವೇಷಧಾರಿಗಳನ್ನು) ಕಂಡಾಗಲೆಲ್ಲ ನನ್ನನ್ನು

ಪೀಡಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ಒಂದು ಜಾನಪದ ಕಲೆಯೇ? ಇದೇ ಸಂದೇಹ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಧಾರಿಗಳಾದ ಸರ್ವಶ್ರೀ ಕೋಟ ವೈಕುಂಟ, ಗಜಾನನ ಭಂಡಾರಿ, ಗಜಾನನ ಹೆಗಡೆ, ಅಣ್ಣಪ್ಪ ಪ್ರಭೃತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಂಡಾಗಲೂ ನನ್ನಲ್ಲಿ ತಲೆ ಎತ್ತುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾ ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಆಯಾ ಮೇಳಗಳ ಮಾತಿನ ಚಾತುರ್ಯ, ವಾದಗಳ ಮಹತ್ವ ವಾಗ್ವಿಲಾಸದ ಅರ್ಥ ಗೌರವ, ಶಬ್ದ ಸೌಂದರ್ಯದ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ನಾನು ಸೇರಿಸಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ "ಕುರಿತೋದದೆಯುಂ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತಮತಿ"ಗಳಾದ ಆಖ್ಯಾನ ರಚಿಸಿದ ಆ ಅನೇಕಾನೇಕ ಹಳೆ-ಹೊಸ ಕವಿಗಳ ಕವನಶಕ್ತಿ ವಾಕ್ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಛಂದೋಲಂಕಾರ ಗುಣಗಳ ಸಮೃದ್ಧಿಯ ಗಣನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಲ್ಲ.

ಅದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಈ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಜೀವಾಳವಾದ ಭಾಗವತಿಕೆ - ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೇ ಮೀಸಲಾದ ಆ ನೂರಾರು ರಾಗಗಳೂ ಮಟ್ಟುಗಳೂ (ಅವುಗಳಲ್ಲಿ) ನಮ್ಮ ಡಾ। ಕಾರಂತರು ಈಚೆಗೆ ಸಂಶೋಧನ ಮಾಡಿ ಎಷ್ಟೆಲ್ಲ ನಷ್ಟ ಭ್ರಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿರುವ "ಹೊಸ" ಹಳೆಯ ರಾಗಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಗುರುತಿಸಿ ಪ್ರಸ್ತಾರ ಬದ್ಧ ಮಾಡಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.) ಆಯಾ ಭಾಗವತರು ತಮ್ಮ ಗುರು ಪರಂಪರೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಶೈಲಿ ಸ್ವರ ಸಂಚಾರ - ವಿಸ್ತಾರಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದ ನಿಷ್ಠೆ ಇತ್ಯಾದಿಯನ್ನು ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಿರಿಯ ನಾರಾಯಣ; ಉಪ್ಪೂರ ಭಾಗವತರನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯ ಮಂಜ ಭಾಗವತರನ್ನು ಮಾತನಾಡಿಸಿದರೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾದ ಸಮುದ್ರದ ತಳ ಅಗಲ. ಇದು ಜನಪದ ಸಂಗೀತವೇ ಅಲ್ಲ!

ಆದರೆ ಇದೆಲ್ಲ ಕಲಾ ಪ್ರೌಢಿಮೆ, ಕರ್ಮ ಕೌಶಲ್ಯ, ತಂತ್ರ ಶುದ್ಧಿ, ಹಸ್ತ(ಪಾದ) ಸಿದ್ಧಿ. ಇವುಗಳ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂವಿಧಾನವು ಲಾಸ್ಯ ತಾಂಡವ, ಸುಕುಮಾರ ಅವಿದ್ಧ ನೃತ್ಯ-ನಾಟ್ಯ ಹಾವಭಾವ ಅಂಗಾಂಗ ವಿಕ್ಷೇಪಗಳ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಜಾಲವು ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಗಾಡು ಮೂಲದ ಗ್ರಾಮೀಣ ರಸಿಕತೆಯ ಮಟ್ಟದ ಪಾಮರ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೇ ಪರಿಮಿತವಾದ ಒಂದು "ಪ್ರಯೋಗ ವಿಜ್ಞಾನ" (Performing art) ವೆಂದು ಸಹಸಾ ಹೇಳಬಹುದೇ ?

ಯುದ್ಧ, ರಥಾರೋಹಣ, ಪ್ರಸ್ಥಾನ, ಒಡ್ಡೋಲಗ, ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷದ ಪ್ರವೇಶ, ಜಲಕ್ರೀಡೆ - ಇಂಥ ಹಲವಾರು ಮಾದರಿಯ ನೃತ್ಯ - ನಾಟ್ಯ, ಗತಿ ಜತಿಗಳ ಸಂಮಿಶ್ರ

ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದ ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ "ಆಟ"ವು ಜಾನಪದ ಕಲೆಯೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧಿಸಲು ನನಗಂತೂ ಧೈರ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಒಕ್ಕಲ ಸುಗ್ಗಿ, ಸಿದ್ದಿಯರ ಅಲೇಕುಂ ನೃತ್ಯ, ಖಾರ್ವಿಗಳ ಪುಗಡಿ ಕೋಲಾಟ, ಲಂಬಾಣಿಗಳ ಜೋಗವ್ವರ ಕುಣಿತ, ಕರಡಿ ಮಜಲು, ನಂದಿ ಕೋಲು ಇಂಥವನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ದಯವಾಗಿ ಜಾನಪದ ಕಲೆಗಳೆನ್ನಬಹುದು. ಅದೇ ರೀತಿ "ಸಂಗ್ಯಾ - ಬಾಳ್ಯಾ", ಸೋಮಯ್ಯ - ಭೀಮಯ್ಯ ಮುಂತಾದ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷ ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲದೇ ಜಾನಪದ ನಾಟಕ (ಲೋಕ ನಾಟ್ಯ)ವೆನ್ನಬಹುದು, (ಇವುಗಳ ಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇಲ್ಲವೇ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಭ್ರಷ್ಟ ಅನುಕರಣೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. "ಭಾಣ"ದ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ.)

ಆದರೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ- ಅದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೇ ಇರಲಿ- ಬಯಲಾಟವೇ ಆಗಲಿ ಜಾನಪದ ಕಲೆಯೆಂಬ ಹೆಸರಿಗೆ ತಕ್ಕುದಲ್ಲ. ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಒಂದೆರಡು ಶತಮಾನಗಳಾಚೆಗೆ ಅದು ಹಳ್ಳಿಯ ಹೈದರು, ಗುಡಿಗಳ ಆವಾರದಲ್ಲಿ, ಬೀದಿ ಚೌಕದಲ್ಲಿ, ಗದ್ದೆ ಬಯಲಲ್ಲಿ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಸ್ವಯಂ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ವೈಖರಿಯಲ್ಲಿ ಕುಣಿದು ನಡೆ-ನುಡಿದು ಆಡಿ ತೋರಿಸುವ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಆ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಆ ಕಲೆ ಇನ್ನೂ ಜಾನಪದವೆಂದೇ ನಾವು ಆತ್ಮ ವಂಚನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕೇ? (ಅಂದಿನ ವರ್ಣಿಕೆ ವೇಷಭೂಷ ಕಿಟ್ಟು ಮಟ್ಟ ಮಾತ್ರ ಇಂದೂ ಇವೆ.)

ಕಲಾನಿಧಿ ಶಿವರಾಮ ಹೆಗಡೆ, ಕೆರೆಮನೆ; ದೇವರು ಹೆಗಡೆ ಮುರೂರು; ಆೖಕ್ಟರ ಜೋಶಿ, ಗೋಕರ್ಣ; ಕೊಂಡದಕುಳಿ ರಾಮ ಹೆಗಡೆ (ಮತ್ತು ಅವರ ದಿ. ಬಂಧುಗಳು) ದಿ. ಮೂಡ್ಕಣಿ ನಾರಾಯಣ ಹೆಗಡೆ; ದಿ. ಕಾಮೇಶ್ವರ ಮಾಸ್ತರ; ದಿ. ಮೋನಪ್ಪ ನಾಯ್ಕ; ದಿ. ಪರಮಯ್ಯ ಹಾಸ್ಯಗಾರ ಮುಂತಾದ ಕಳೆದ ತಲೆ- ಮಾರಿನ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಕಲಾವಂತಿಕೆಯ ನಟರಾಗಿರುವದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯು ವಂತಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಹಿರಿಯ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯ ಗುರು ವೀರಭದ್ರ ನಾಯಕ ದಿ. ವಿಠಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಪ್ರಭೃತಿಗಳು.

1842ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಕರ್ಕಿ ದಶಾವತಾರ ಮೇಳ ಸಾಂಗಲಿ ಬಡೋದೆಯ ತನಕ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಸಂಸ್ಥಾನಿಕರ ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರೌಢ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ವಿಖ್ಯಾತರಾಗಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಗಳಿಸಿ ಬಂದರಲ್ಲದೇ ಇಂದಿನ ಮರಾಠಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಗೆ ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆ ಕೊಟ್ಟು ಬಂದರು. ಆದರೆ ಆಗಿನ

ಅವರ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿಯ ಗಣ್ಯ ವೇಷಧಾರಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಬಹುತೇಕ ಸಂಸ್ಕಾರ-ಪರಿಷ್ಕಾರವುಳ್ಳವರೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಅವರೇನು ಸದ್ಯದಂತೆ ಮಾಧ್ಯಮಿಕ ಇಲ್ಲವೇ ಉಚ್ಚ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು ಪಾಮರರಲ್ಲ. ಗ್ರಾಮೀಣರಿದ್ದರೂ ಗ್ರಾಮ್ಯರಿದ್ದಿಲ್ಲ. ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಓದಿಕೊಂಡವರು, ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಸ್ಕಾರ ಹೊಂದಿದ ಲಾಪ್ರಜ್ಞರು.

ರತ್ನಾಕರ ವರ್ಣಿಯು ಮೊತ್ತ ಮೊದಲು ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟ್ಯರಂಗದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಭರತ ಚಕ್ರೇಶನ ಇದಿರು ನಡೆದ ಆ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ವೇಷ ಒಬ್ಬ ನಟಿಯೇ ಮಾಡಿದ್ದು ಒಟ್ಟೊಟ್ಟು ಆ ಪ್ರಯೋಗ ಒಂದು ದುಂಡುಬಿಯ ಬೀದಿ ನಾಟಕವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ, ವಿದ್ವತ್ಪರಿತೋಷದ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಆಗಿದ್ದಿರಬೇಕು.

ಕಡಿಮೆ ಕಲಿತವರು ಇಲ್ಲವೇ ಕಲಿತವರೇ ಕಡಿಮೆ ಇದ್ದ ಗುಂಪಿನ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನ ಜಾನಪದವೆಂದಾದರೆ ಇಂದಿಗೂ ಹಲವಾರು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕ ಕಂಪೆನಿಯ ನಟರು ವಿಶೇಷ ಕಲಿತವರಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದೆ ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ, ಹಲಗೇರಿ, ಅಣ್ಣಿಗೇರಿ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕ ಕಂಪೆನಿಗಳಲ್ಲಿಯಂತೂ ಬರೆ ಅಕ್ಷರಸ್ಥರೂ ಅನೇಕ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರೂ ಒಳ್ಳೆಯ ನಟರೇ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಆ ರಂಗಭೂಮಿ ಆ ನಾಟಕಗಳು ಜಾನಪದವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೇ?

ಜಾನಪದವೆಂದರೇನು? ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಕಾರವಿಲ್ಲದ ಪಾಮರ ಜನ ತಮ್ಮ ಮನೋವಿನೋದಕ್ಕಾಗಿ ತಾವೇ ಸ್ವೋಪಜ್ಞತೆಯಿಂದ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರ. (ಇದೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೆಂದು ನಾನು ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ.) ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಜಾನಪದವೆಂಬ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಎರಡು ವಿಧಗಳಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಒಂದು ಕೇವಲ ಪಾಮರರೇ ಪಾಮರರಿಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ಪಾತಾಳಿಯಲ್ಲಿಯೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಕಲಾವಿಧಾನ. ಇನ್ನೊಂದು ಅವರಲ್ಲಿಯೇ ತುಸು ಓದು ಕಲಿತ ಮೇಲ್ವರ್ಗದವರು ತಮ್ಮ ತಲಬಿಗಾಗಿಯೂ ಉಳಿದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನರ ರಂಜನೆ ಹಾಗೂ ಬೋಧನೆಗಾಗಿ ರೂಪಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಕಲಾ ವಿಧಾನ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಈ ಎರಡನೆಯ ಮಾದರಿ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಕ್ರಮೇಣ ದೇಸಿಯು ಮಾರ್ಗದ ದಾರಿ ಥಾಟಿ ಹಿಡಿದು – ಇಂದು ಗ್ರಾಮಾಂತರದ ನಾಗರೀಕರಣವಾಗುವಂತೆ ! ಒಂದು ರೀತಿ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಪಡೆದು ಮೆರೆಯಿತು. ಇಂದು ಉನ್ನತ ಪದವೀಧರರೂ ನಿಸ್ಸಂಕೋಚವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವೇಷ ಕಟ್ಟುವರು. ಅರ್ಥ ಹೇಳುವರು. (ಅಂಥವರು ಸುಗ್ಗಿ ಕಟ್ಟುವದಿಲ್ಲ, ಕರಡಿ ಮಜಲು ಹಾಕುವದಿಲ್ಲ. -ಸದ್ಯವಂತೂ ಇಲ್ಲ !)

ಹಳ್ಳಿಯ ಅಮ್ಮನವರ ಪೂಜೆ ಕುಂಬಾರ ಗುನಗನ ಕೈಯಿಂದ ತಪ್ಪಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಪಾಲಾಗಿ ಅದು ಉತ್ತರೋತ್ತರ ಆಗ ಮೋಕ್ತವಾದಂತೆಯೇ. ಈ ಭೂತ ಪೂರ್ವ ಜಾನಪದ ಕಲೆಯ ಗುಣೋತ್ಕರ್ಷದ ಬಗೆ. ಕೆಲವೆಡೆ ಚಂಡೀ ಹವನ, ಬಂಡಿ ಹಬ್ಬ ಎರಡೂ ಸಹಜೀವನ ನಡೆಸುತ್ತಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಇಂದು ಅದೇ ಪರಿ.

ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಸಭಾ ಲಕ್ಷಣ ಪುರಾಣ ಪುಣ್ಯ ಕಥೆಗಳ ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭ ತಕ್ಕ ಮಟ್ಟಿಗಿನ ಬಹುಶ್ರುತತ್ವ ತನ್ನದೇ ಆದ ರಾಗ-ತಾಳ-ಲಯ-ಪದ-ವಿನ್ಯಾಸ -ಮುದ್ರೆ-ಭಂಗಿ-ರಂಗ-ವ್ಯವಹಾರಗಳ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಗಟ್ಟುಮುಟ್ಟಾಗಿ ಬಾಳಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯು ಜಾನಪದವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ.

[ಶಿರಸಿ ಸಮಾಚಾರ ಪ್ರಜಾರಾಜ್ಯೋತ್ಸವದ ವಿಶೇಷಾಂಕ ೧೯೭೭]

ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಮರಾಠಿ ರಂಗ ಭೂಮಿ

ಉತ್ಸವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಂದ ರೂಢಿ. (ನಡೆದು ಬಂದ ಎಂದೆನ್ನಬೇಕು ಅವರೆ ನಡೆಯುವೆ ಬರಲು ಬರುತ ವುದೇ? ಇರಲಿ) ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ಸವದ ದಿನ ನಾಟಕ ಪ್ರಸಂಗದ ಬಗೆಗೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿ ಸೋಣವೆಂದು ಕೊಂಡೆ.

ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲೆಲ್ಲ ನಾಟ್ಯ-ನಾಟಕ ನೇಪಥ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೇಲೆ ದಟ್ಟವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕ ಕಂಪೆನಿಗಳು ಶ್ರೀ ನಾರಾಯಣ ರಾಜಹಂಸ (ಬಾಲಗಂಧರ್ವ) ಇವರ ಗಂಧರ್ವ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೂ ದಿ. ಶ್ರೀ ಬಾಬುರಾವ್ ಪೆಂಢಾರ್‌ಕರ್ ಇವರ "ಲಲಿತ ಕಲಾದರ್ಶನ" ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೂ, ಮಂಗೇಶಕರ ಗಾಯಕಿಯ ತಂದೆ ದಿ. ಮಾಸ್ಟರ್ ದೀನಾನಾಥರ "ಬಲವಂತ ಸಂಗೀತ" ನಾಟಕ ಕಂಪೆನಿ, ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಶಂಕರರಾಮ ಸರ್ ನಾಯಕ (ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಕೊಂಕಣಿ)"ಯಶವಂತ ಸಂಗೀತ" ಕಂಪೆನಿ ಶ್ರೀಮತಿ ಹೀರಾಬಾಯಿ ಬಡೊದೇಕರರೂ ನಮ್ಮ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತಾ ಚಾರ್ಯ ದಿ. ಶ್ರೀರಾಮಭಾವೂ ಕುಂದಗೋಳ (ಸಹಾಯ ಗಂಧರ್ವ) ಇವರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ-ಇವೆಲ್ಲ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯವರೆಗೂ ಮುಂದೆ ಕಾರವಾರ ಕುಮಟೆಯವರೆಗೂ ಬಂದು ತಮ್ಮ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಈ ನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪ್ರಸಾರ ಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಸಾಂಗಲಿಯ ಶ್ರೀ ವಿಷ್ಣುಪಂತಭಾವೆ. ಬೆಳಗಾಂವಿಯ (ಗುರ್ಲಹೊಸೂರು ಶ್ರೀ ಅಣ್ಣಾಸಾಹೇಬ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ ಕೊಲ್ಹಾಪುರದ

ಶ್ರೀ ಗಣಪತಿ ರಾವ್ ಜ್ಯೋಶಿ ಪಭೃತಿಗಳ ನಾಟಕ ಕಂಪೆನಿಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದ ಈ "ಸದರ್ನ ಮರಾಠಾ" ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಚಾರ ಗೊಳಿಸಿದ್ದವು.

ಆದರೆ ಇದು ಅರ್ಧಸತ್ಯ, ಅದೂ ಉತ್ತರಾರ್ಧ. ಈ ಸತ್ಯದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ ವೆಂದರೆ ಈ ಮರಾಠೀ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಮೂಲದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡದ ಅದೂ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾಟ್ಯ ರಂಗದಿಂದಲೇ. ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿರು ವಂತೆ ಈ ಹೆಮ್ಮೆ ಹಿರಿಮೆಗಳ ಮೂಲ ನಮ್ಮ ಕರ್ಕಿಯ ಹಾಸ್ಯಗಾರ ಮನೆತನದ ಯಕ್ಷಗಾನಮೇಳ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಅಟ್ಟಹಾಸದಿಂದ ಹೇಳುವದು. ಮರಾಠಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸಗಾರರೇ ಈ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಿಷಯ ನಮ್ಮ ತಲೆಮಾರಿನವರಿಗೆಲ್ಲ ಗೊತ್ತು. ಆದರೆ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ರಸಿಕರಿಗಾಗಿ ಈ ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ನಾಟಕದ್ದೇ ಮಾತಿನಂತೆ. ಆಟದ ಪ್ರಯೋಗದಂತೆ !

ಈ ಯೋಗಾಯೋಗ ಕೂಡಿ ಬಂದದ್ದು 1842ರಲ್ಲಿ. ಆ ವರ್ಷ ಯಾವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಹೊನ್ನಾವರ ತಾಲೂಕಿನ ಕರ್ಕಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳವು ಸಾಂಗಲಿಗೆ ಹೋಯಿತು ಮತ್ತು ಮರಾಠೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೀಜಾರೋ ಪಣೆಮಾಡಿ ಬಂದಿತು. ನೃತ್ಯ-ಗೀತೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕಂಡು ಮೆಚ್ಚಿ ಕೊಂಡಾಡಿ ಸಾಂಗಲಿ ಸಂಸ್ಥಾನದ ಮಹಾರಾಜರು ಈ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕೃಷ್ಣನ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಉಡುಗೊರೆಯಾಗಿ ಇತ್ತರು. ಅದು ಇಂದಿಗೂ ಕರ್ಕಿಯ ಹಾಸ್ಯಗಾರರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಇದೆಯೆಂದು ನಂಬಲಾಗುತ್ತದೆ. (ಈ ಪ್ರತಿಮೆ ಸಾಂಗಲಿಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಬಡೋದೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಸಂಸ್ಥಾನಿಕರು ಕೊಟ್ಟದ್ದು - ಎಂದು ಒಂದು ಹೇಳಿಕೆ ಇದೆ.)

ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟಕ್ಕೆ ಮೆಚ್ಚಿದ ಸಾಂಗಲಿಯ ಸಂಸ್ಥಾನಿಕರ ಈ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಶ್ರೀ ವಿಷ್ಣುದಾಸಭಾವೆ ಎಂಬವರು ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಸಾಗ್ರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ರಚನೆಗೆ ಇಟ್ಟ ಹೆಸರೇ "ನಾಟ್ಯ ಕವಿತೆ"ಎಂದು ತಮ್ಮ "ನಾಟ್ಯ ಕವಿತಾ ಸಂಗ್ರಹ"ದ ಪ್ರಸ್ತಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ:- ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆ ಇಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಡುವುದು, ಕುಣಿಯುವುದು ಅವರಿಗೆ ಸೇರಲ್ಲಿಲ್ಲ "ಇಂಥ ಬೀಭತ್ಸ ಮತ್ತು ಒಂದು ಆಸಡ್ಡಾಳ ಕೃತಿಯಿಂದ ಶ್ರೀಮಂತರ (ದೊರೆಗಳ) ಮನಸ್ಸು ಸೊಗಸು ಕಾಣಲಿಲ್ಲ".

ಶ್ರೀ ಭಾವೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಲು ಕಾರಣ, ಅವರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಾಟ್ಯ-ಸಂಕೇತ ಗಳ ಹಸ್ತ-ಮುದ್ರೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮರ್ಮ ತಿಳಿದಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಅವರು ಯಕ್ಷಗಾನದ

ಕುಣಿತ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣ ಬೆಡಗು ಬಿಟ್ಟು ಇತರ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡರೂ ಮರಾಠೀ ನಾಟ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸ ಬರೆದ ದಿ। ಹ. ರಾ. ಮಹಾಜನಿಯವರು ವಿಷ್ಣುದಾಸ ಭಾವೆಯವರ ಕೆಲವು ರಚನೆಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಮರಾಠೀಕರಣವೇ ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ ಸಂವಾದಗಳೇ ಇಲ್ಲ ಎಲ್ಲ ಪದ್ಯ-ಗೀತಗಳೇ. ಅಂದಿನಿಂದ ಮುಂದೆ ಒಂದು ಶತಮಾನ ಮರಾಠೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ನೂರಾರು ಪದ್ಯಗಳು ಇರುವ ರೂಢಿಬಿದ್ದಿದ್ದು ಈ ಮೂಲದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗೀತಾವಳಿಯದೇ ಪ್ರಭಾವ. ಹಿಂದಿನ ಮೂಲದ ಪದ್ಯಗಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಾಟ್ಯ ಸಂಗೀತವಾಗಿದ್ದವು. ಅಂದರೆ ಸಂಗೀತಮಯ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲ ಗೀತಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಮುಂದೆಲ್ಲ ನಾಟ್ಯದ ನಡುವೆ ನಾಟಕದ ಗ್ರಿಮೆಯ ಓಘ ತಡೆದು ಸಂಗೀತದ ಪ್ರವಾಹ ಹರಿಯ ಹತ್ತಿತು! ಅಂದಿನ ಭಾವೆ ಅಣ್ಣಾ ಸಾಹೇಬ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ ಮುಂತಾದವರ ರಂಗಗೀತಗಳ ಅನೇಕಾನೇಕ ಧಾಟಿಗಳು ಕನ್ನಡ ಮೂಲದವೇ ಆಗಿದ್ದವು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷ ಭೂಷೆಯ ಪ್ರಭಾವ ವಿಷ್ಣುದಾಸ ಭಾವೆಯವರ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳ ಮೇಲೆ ಬಲಿಷ್ಠವಾಗಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ ಅಂದಿನ ಈ ಮಂಡಳಿಗಳ ಕೆಲವು ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಅಂದಿನ ಕೆಲವು ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ವರ್ಣನೆಯಿಂದ ಅವು ನಾಟಕಗಳೋ ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟಗಳೋ ಎಂಬ ಶಂಕೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. 19ನೇಯ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಆಗಿ ಹೋದ ನಮ್ಮ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಬರೆದಿಟ್ಟಂತೆ ಪರದೆ, ಸೀನರಿ, ತಬಲೆ, ತಾಳ ಈ ವಾದ್ಯಗಳೂ ಗಣಪತಿ, ಶಾರದೆ ಈ ದೇವತಾ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಟ್ಟಿದ ಥಿಯೇಟರು ಹೆಂಗಸರ ಪಾತ್ರ. ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ತಂದು ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಬಹಳಷ್ಟು ಹಣ ಗಿಟ್ಟಿಸಿದವು. ಆದರೆ ಇವು ಮೂಲಭೂತ ಸ್ವರೂಪದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತಿನಿಂದ ಕನ್ನಡದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಭಾವೆ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕ - ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ಭೇದವಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಗಣಪತಿ ಪೂಜೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಇತ್ತು. ಪರದೆ ಸೀನರಿ ಕೆಲವೆಡೆ ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ ಮಾಡುವದು - ಇತ್ಯಾದಿ ಹೊಸತು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಒಂದೇ ನಾಟ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಈ ಎರಡು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭೇದಗಳಾಗಿ ಅವು ತೋರಿದವು.

ಇನ್ನೂ ಒಂದು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಗಂಗೋತ್ರಿಯಿಂದಲೇ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹರಿದು ಬಂದಿತು. ವಿಷ್ಣುದಾಸರಿಗಿಂತಲೂ ಕೆಲವು ವರ್ಷ ಹಿಂದೆಯೇ ತಂಜಾಪರದ ಮರಾಠಿ ರಾಜರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ತಂಜಾವರದಲ್ಲಿ ಶಿವಾಜಿಯ ತಮ್ಮ ವ್ಯಂಕೋಜಿಯ

ರಾಜವಂಶ ಆಳುತ್ತ ಬಂದಿತ್ತು. ಆ ವಂಶದ ಶಾಹರಾಜ ಭೋಸಿಲೆ (1684–1711) ಇವನು ಹರಿಹರ ವಿಲಾಸ, ಸುಭದ್ರಾ ಪರಿಣಯ, ಗಂಗಾ – ಕಾವೇರಿ ಸಂವಾದ ಮುಂತಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದನು.

ಗೋವೆ - ಕೊಂಕಣ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೂ "ದಶಾವತಾರ" ನಾಟಕಗಳು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದವು. ಅವು ವಿಷ್ಣುದಾಸ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೋಲುವಂತಹವು ಯಾರನ್ನು ಯಾರು ಅನುಕರಿಸಿದರೆಂಬ ಬಗೆಗೆ ಮರಾಠಿ ವಿದ್ವಾಂಸರ ನಡುವೆ ದೊಡ್ಡ ವಾದವೇ ಎದ್ದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಗೋವಮಾಂತಕ - ಕೊಂಕಣಗಳಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಮೂಲ 'ದಶಾವತಾರ' ಎಂಬ ಅದರ ಹೆಸರೇ ಆದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಿಂದಲೇ ಈ ಪರಂಪರೆ ಅಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಬೇರೂರಿ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು.

1728ರಲ್ಲಿ ಅಡಿವರ್ಸ್ಯಾ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಶ್ಯಾಮಜಿ ನಾಯಕಕಾಳಿ ಎಂಬುವರು ಕರ್ನಾಟಕದಿಂದ 'ದಶಾವತಾರ' ತಂದರು ಎಂದು ಅಲ್ಲಿಯ ಸ್ಥಳೀಯ ವೃತಾಂತ (ಇನ್ನು ಈ ದಶಾವತಾರ ಮಂಡಳಿ ಎಲ್ಲಿಯದು? ಹತ್ತಿರದ ಗಂಗಾವಳಿಯ ಈಚೆಯ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದಿಂದಲೇ ಹೋದದ್ದಿರಬೇಕು. ಅಂದು ಗೋವೆಯು ವಿಜಯನಗರದ ಅಧೀನವಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಸ್ವಾದಿಯ ಅರಸರು ಆಳಿದರು.) ಶ್ರೀ ಜನಾರ್ದನ ವಿಷ್ಣು ಕಾಮತರೆಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ, ಗೋವಮಾಂತಕದ ಹಳೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೋಡಿದವರಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಗತಿ ಗೊತ್ತಾಗುವದು; ಸೂತ್ರಧಾರನ ಬಾಯಿಯ ಗಣಪತಿ ಸ್ತುತಿಯ ಪದ್ಯಗಳೂ ಕಾಳಗ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಆಗಮನ - ನಿರ್ಗಮನಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯಾನುಕೂಲವಾಗಿ ಇಟ್ಟ ಪದಗಳ ತತ್ಕಾರ ಶಬ್ದಗಳು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಇಲ್ಲವೆ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಬಂದಿರುತ್ತವೆ.

ಅರ್ಥಾತ್ ಸಾಂಗಲಿಗೆ ಹೋದ ಯಕ್ಷಗಾನವೇನು ಗೋವೆಗೆ ಹೋದ ದಶಾವತಾರವೇನು ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಬಯಲಾಟ. ಅಂದು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆ ನಡೆದ ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆದಾನ - ಪ್ರಧಾನದ ಋಣ. ಇಂದು ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿ ತೀರಿಸಿತೆನ್ನಬಹುದು.

ಆದರೆ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದ ಉಗಮ ಹೊಂದಿದ ಮರಾಠೀ ರಂಗಭೂಮಿ ಮುಂದೆ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆಯಿತು. ಶಾಕುಂತಲ, ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ, ಓಥೆಲೊ, ವೇಣಿ ಸಂಹಾರ ಮುಂತಾದವು ಒಂದು ಶತಮಾನ ಹಿಂದೆಯೇ ಮರಾಠಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ

ಕಲ್ಪನಾ ಲೋಕದ ಕಲಾದರ್ಶನದಬಿಂಬವಾಗಿ ಬಯಲಿಗೆ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಿತ್ತು. ಅವರ ರಾಮು ಐತಾಳನ ಪಿಟೀಲಿನಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನಾ ಸಂಗೀತವಾಗಿ ಈ ಕಲೆಯು ಕಡಲ ಮೊರೆತವನ್ನು ಮೀಟಿತ್ತು– 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ' ಕಾದಂಬರಿಯಷ್ಟು ಹಿಂದೆ. ಅವರ 'ಮೊಗ ಪಡೆದ ಮನ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಅದೇ ರಾಮು ಐತಾಳನು ಪಿಟೀಲಿನೊಂದಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ 'ನದೀ-ಸಾಗರ' ನೃತ್ಯವಾಗಿ ರೂಪತಾಳಿತ್ತು.

ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ದಶಕಗಳಿಂದಲೂ ಅವರ ಹೃದ್ಯಂಗದಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಜಾಗೃತ ವಾಗಿ ಊರ್ಜಿತವಾಗಿ ನಲಿದಾಡುತ್ತಿರುವ ಈ ಸ್ವರ-ಲಯ-ಗತಿಗಳ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಹಾಗೂ ಭಾವ (ಅರ್ಥ) ನಿರ್ಭರ ಸಮನ್ವಯದ ಅನ್ವಯಾರ್ಥವನ್ನು ಮೊನ್ನೆ ಅವರ ಚರ್ಯೆ-ಚಲನೆ-ಚೇಷ್ಟತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಂಗೀತದ ಆವಿಷ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ನಾವು ಸ್ವಲ್ಪದರ ವಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡೆವು. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಈ ಕಲೆಯ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಕಾರಂತ ಚಿರ ತರುಣ. "ಅಮರ ನಿರ್ಜರ ದೇವ". 70 ಎಂದೋ ದಾಟಿದ ಈ ಐನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಮುಖಮುದ್ರೆಯ ತುಸು ಉಗ್ರ ಗಂಭೀರವಾಗಿಯೇ ಕಾಣುವ ಕಲಾವಿದ ಅಹುದು ಡಾ। ಕಾರಂತರು ಮೂಲತಃ ಹಾಗೂ ಅಂತಹ ಕಲಾವಿದರೇ! ಆ ದಿನ ಆ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕದ ಭಾಷಣದಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡಾತ ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದನು.

ಸ್ವರ-ಲಯ-ಭಾವಗಳ ಜತಿ ಗತಿಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನು ಅವರು ಅಂದು ಮಾರ್ಮಿಕ ವಾಗಿ ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗಿ ಪಾರದರ್ಶಿಯಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಶತಮಾನಗ ಳಿಂದಲೂ ಸಂಗೀತ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಪರಿ. ಭರತನಾಟ್ಯದ, ಕಥಕ್ಕದ, ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ರೀತಿಗಳಂತೆಯೇ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ, ಮಾರ್ಗೀಯ, ನಿತ್ಯಜೀವನದ ಸಂಸರ್ಗದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ 'ಪರಿಶುದ್ಧ'ವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಶೈಲಿಬದ್ಧ (Stylised) ಆಗಿ ಅಚ್ಚುಗಟ್ಟಿ ಕೊಂಡು (Stereotyped) ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿ ಕೊಂಡು ಇಂದಿನ ವಿದಗ್ಧ (Sophisticated) ಶಿಷ್ಟ ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದು ನಿಂತಿದೆ. ಆದರೆ ಮೂಲತಃ ಜೀವಾಳವಲ್ಲಿ ಭಾವ-ರಾಗ-ತಾಳಗಳ ಸಂಪ್ರಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಪತ್ತಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಹೇಳಿದ ವಾಗರ್ಥಗಳಂತೆ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಹಾಗೂ ಅನನ್ಯವಾದ ಏರಕವನ್ನು ಹೊಂದಿಯೇ ಆಕಾರ ಪಡೆದದ್ದು – ಇಂದೂ ಅದು ಜೈವಿಕ ಸೃಜತೆ ಯನ್ನು ಪಳಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಿದ್ದರೆ –ಹಾಗೆಯೇ ಪಡೆಯುತ್ತಿರಬೇಕಾದದ್ದು – ಎಂಬು ದನ್ನು ಅಂದು ಡಾ. ಕಾರಂತರು ನಮ್ಮ ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟರು.

'ಹಿಮ್ಮೇಳ'ಕ್ಕೆ ಬರಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ವಾದಕರನ್ನು (ಅಂಕೋಲೆಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನುರಿತ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಕಲಾವಿದ ಶ್ರೀ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಶೆಟ್ಟರನ್ನು) ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದೇ ಉದ್ದ ಮೇಜಿನ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ ಕೂತು ಕಾರಂತರು ಈ ಹೊಸ ಕೌತುಕರಸವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು.

ಅದೆಂಥ ಕಂಠಶ್ರೀ ! ಎಂಥ ಆಲಾಪನೆಯ ಸೊಗಸು ! ಎಂಥ ನಿಖರವಾದ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಖರವೂ ಅಷ್ಟೇ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರಿಯಾಗಿ ದೃಢವೂ, ಮೃದುವೂ ಘನವೂ ವಿಲಂಬಿತವೂ ದ್ರುತವೂ ಕಂಪಿತವೂ ಅವಿದ್ಧವೂ ಸುಕುಮಾರವೂ ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ಮಂದ್ರದಿಂದ ತಾರದವರೆಗೂ ಸಂಚರಿಸಿ ಅತ್ಯಂತ ಭಾವ ವ್ಯಂಜಕವಾಗಿ ಹೊಮ್ಮುವ ಹಬ್ಬುವ ಅವರ ದನಿಯ ಗಾತ್ರ ಗಹನತೆ ಮತ್ತು ಗತ್ತುಗಾರಿಕೆ!

"ನಾನು 20 ವರ್ಷದವನಿದ್ದಾಗಲೇ ಹಾಡಿ ಕುಣಿಯಲು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದೆ. ಆಗ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಗಂಧವೇ ಇದ್ದಿಲ್ಲ. 30 ವರ್ಷದವನಾದಾಗ ಆ ನಾದದ ಗತ್ತು ಗಮ್ಮತ್ತು ಅರ್ಥವಾಗಹತ್ತಿತ್ತು. ಅಬ್ದುಲ್ ಕರೀಂ ಖಾನರ ಒಬ್ಬ ನಿಕಟ ಶಿಷ್ಯ ಲಕಡೀ ಬುವಾ ಮಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದರು. ಅವರ ಸಂಪರ್ಕ ಬಂದಿತು. ಆದರೆ ಆಗ 'ಬಾಲಪ್ರಪಂಚ'ದ ಲೇಖನ ಮುದ್ರಣದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಂದ ಕಲಿಯಲು ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಾಗ-ತಾಳ-ಲಯ ಸ್ವರಗಳ ಮರ್ಮದ ಅರಿವು ಆಗತೊಡಗಿತು"– ಅಂದರು ಡಾ। ಕಾರಂತರು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮೊಡನೆ ಕಾಫಿ ಕುಡಿಯುತ್ತ. ಅನಂತರ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ವ್ಯಾಪಾರ, ವ್ಯಾಸಂಗ ವಿಸ್ತಾರ ಹುಚ್ಚು ಮನಸ್ಸಿನ ಹತ್ತು ಮುಖಗಳಾಗಿ ಹರಿಯಿತು. ಈಗ ಎಷ್ಟೋ ದಶಕಗಳ ನಂತರ ಅಂದಿನ ಆ ಸಂಗೀತಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಒಂದು ಪರ್ವ ಅಂದು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಕಳೆಕಟ್ಟಿ ನಿಂತಿತ್ತು.

ಸಂಗೀತವು ಬದುಕಿನ ನಿತ್ಯದ ಗತಿ ಗತ್ತಿನೊಳಗಿಂದ ಶ್ರಮ ಪರಿಹಾರಕ್ಕೋ, ವಿನೋದಕ್ಕೋ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೋ ಲಯದ ವ್ಯಾಮೋಹಕ್ಕೋ ರೂಪಗೊಂಡ ಬಗೆಯನ್ನು ಕಾರಂತರು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದರು. ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಬಿಗರ ದೋಣಿ ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುವ, ಒಕ್ಕಲ ಹೆಣ್ಣುಗಳು ಭತ್ತ ಕುಟ್ಟುವ, ಮನೆಯ ಗರತಿ ರಾಟಿಯಲ್ಲಿ ನೂಲುವ ಮೂರು ಸಂದರ್ಭಗಳ ಮೂರು ತ್ರಿಪದಿಗಳನ್ನು ಅವರು ಆಯಾ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಚಲನವಲನದ ಲಯಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಹೊಂದಿ ಮೂಡಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಹಾಡಿ ಕಾಣಿಸಿದರು. ತ್ರಿಪದಿಯ ಛಂದೋ ರಚನೆ, ಮಾತ್ರಾವೃತ್ತ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಅವುಗಳ ಲಯ-ಗತಿ ಮೂರೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಆಗ ಕಾರಂತರು ಡಾ। ಕಾರಂತರಲ್ಲ. ಹಳ್ಳಿಯ ಹೆಣ್ಣೇ ಆಗಿದ್ದರು. ಲಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ, ಆಯಾ ಕಸುಬಿನ ಗೈಮೆಗೆ ಹೊಂದಿದಂತೆ ಅವರ ಮೈಕೈಗಳ ಜೋಲಿ, ಮಣಿತಗಳು ಹಾಡಿನ ಜಾಡಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ನಡೆದಿದ್ದವು.

ಅನಂತರ ಅವರು ಪುರಂದರದಾಸರ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪದ 'ನೀನ್ಯಾಕೋ? ನಿನ್ನ ಹಂಗ್ಯಾಕೋ?' ತೆಗೆದುಕೊಂಡರು. ಅದರ ಪಲ್ಲ ಒಂದನ್ನೆ ಅವರು ಆ ಭಕ್ತನ

ಭಾವಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರಾಲಾಪನೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಒಡ ಮೂಡಿಸಿದರು! ಆಗ ಅವರ ಆವಿರ್ಭಾವ ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಅದರ ಪ್ರಭಾವ-ಇಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿ ಬಣ್ಣಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ದೇವರೊಂದಿಗೆ ಭಕ್ತನು ಆದೊಂದು ಸಲುಗೆಯ, ಸೊಕ್ಕಿನ ಅಷ್ಟೇ ಆರ್ತತೆಯ ಸೆಣಸಾಟಕ್ಕೆ ನಿಂತ ಭಾವ ಆ ಪಲ್ಲದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿತವಾಗಿದೆ. ಅದೊಂದು ಸವಾಲು, ಆಹ್ವಾನ, ಆಶ್ವಾಸನ, ಸಾಂತ್ವನೆ ('ನಿನ್ನ ನಾಮದ ಬಲ ಒಂದಿದ್ದರೆ ಸಾಕೋ!') ಅದೆಲ್ಲ ಭಾವ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಾರಂತರು ಕಾನಡಾ ರಾಗದ ಸ್ವರಾಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಪದ್ಯದ ಪಲ್ಲದಿಂದ ಸಲೀಸಾಗಿ ಸುಲಲಿತವಾಗಿ ಹೊರಡಿಸಿದರು.

ಕೂಡಲೇ ಅದೇ ದರಬಾರಿ ಕಾನಡಾದಲ್ಲಿ ಅವರು 'ಗಿರಿಧರ ಬ್ರಿಜಧರ ಮುರಲಿ ಅಧರಧರ'-ಎಂಬ ಜನಪ್ರಿಯ ಖ್ಯಾಲ್ ಗಾಯಕಿಯ ಚೀಸನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ತೊಡೆ ಬಡಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಸ್ವರ-ಮಾತ್ರೆಗಳ ತುಟಾಪಟಿಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತ ಸಭೆಯನ್ನು ನಗೆಗಡಲಲ್ಲಿ ತೇಲಿಸಿದರು. ಈ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿದಿದೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ! ಅದೇ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ 'ಲಂಬೋದರ ಲಕುಮಿಕರಾ' ಎತ್ತಿಕೊಂಡರು. ಅದರ ಯಥಾವತ್ತಾದ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಗತ್ತಿನ ಕುಸ್ತಿಯ ಕರ್ಣಕರ್ಕಶ ಗದ್ದಲವನ್ನೂ ಹಾಡಿ ತೋರಿಸಿದರು. ಆಗ ತೊಡೆಯ ಪೆಟ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿತ್ತು. 'ಇದು ತೊಡೆ ಮುರಿಯುವ ಸಂಗೀತ'- ಎಂದರು. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಆಲಾಪ ಸ್ವರ ಸಂಚಾರಗಳ ನಡುವೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅವರ ಚಾಟೂಕ್ತಿ ಚತುರೋಕ್ತಿಗಳ ಹಾಸ್ಯ ಲಹರಿ ಏನೂ ಆಯಾಸವಿಲ್ಲದೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಸೂಸುತ್ತಿದ್ದವು- ಜ್ವಾಲೆಗಳೊಂದಿಗೇ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಕಿಡಿಗಳು ಹಾರಿದಂತೆ, ತಡಸಲ ಧಾರೆಗಳೊಡನೆ ತುಂತುರುಗಳ ಮಳೆಬಿಲ್ಲು ಮಣಿದಾಡಿದಂತೆ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ರಾಗಪ್ರಧಾನ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಸ್ವರ ಪ್ರಧಾನ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವಗಳ ರೌದ್ರ, ಕ್ರೌರ್ಯ, ಕಡಲ ಭೋರ್ಗರೆತ, ನದಿಯ ಪ್ರವಾಹ ಮೊರೆತ ಇತ್ಯಾದಿ ಒಡಮೂಡಿಸಲು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಕೆಲಸಲ ನೂರಿ ನ್ನೂರು ವಿವಿಧ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ- ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಆಯಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಿಡಿದು ನುಡಿಸಿ ಸಂಗೀತ ಹೊಸೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ಬಂಧಸ್ಥರಾಗ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವರ ಸಂಚಾರದ ಮಂದ್ರ, ಮಧ್ಯ, ತಾರಗಳಲ್ಲಿಯ ತೀವ್ರ - ಕೋಮಲ ಕಂಪನಗಳ ಸೂಕ್ತ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವೆಂದು ಕಾರಂತರು ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ವಾದಕರಿಗೆ 'ಮುಲ್ತಾನಿ' ರಾಗವನ್ನು ಎತ್ತುಗಡೆ ಮಾಡಲು ಹೇಳಿ ಅದರೊಂದಿಗೆ ದನಿಗೂಡಿಸಿ ಆಲಾಪಿಸತೊಡಗಿದರು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಾಮೂಲಿ ಮೂರ್ಛನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಡಿ ಅವರ ಆಲಾಪನೆಯ ಆಕಾರ ವಿಚಿತ್ರ ವಿಶೇಷ ಗತ್ತು ಹಿಡಿಯಿತು. ಅದು ಆರೋಹಗೊಂಡು ತಾರ

ಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತ ಅಲ್ಲಿಂದ ಮಂದ್ರಕ್ಕೆ ಧುಮುಕುತ್ತ ವಿಶಾಲ ಆಭೋಗ ಪಡೆಯುತ್ತಾ ಲಯ ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತ ಕುಗ್ಗಿಸುತ್ತ ಅಪೂರ್ವ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ನಮಗೆಲ್ಲ (ಅಂದರೆ ಸಂಗೀತದ ಮರ್ಮಜ್ಞರಿಗೆ) ರೋಮಾಂಚನಗೊಳಿಸುತ್ತಾ ಕೆಲವು ಮಿನಿಟು ಹುಚ್ಚು ಹೊನಲಾಗಿ ಹರಿದಾಡಿತು. ಆಗ ಆ ಆಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ಬಿರುಗಾಳಿ ಬೀಸಿದ ಒಂದು ಭವ್ಯ ಭಾಸವು ಆಕಾರಗೊಂಡಿತು! 'ತೆಂಕಣ ಗಾಳಿಯ ಭೂತ'ವನ್ನು ವರಕವಿ ಪಂಜೆ ಮಂಗೇಶರಾಯರು ನಮ್ಮ ಶಾಬ್ದಿಕನಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸೆರೆ ಹಿಡಿದಂತೆ ಡಾ। ಕಾರಂತರು ಅದನ್ನು ಅವರ ಹೆಚ್ಚು ರಭಸ ಉಬ್ಬರ ಅಬ್ಬರಗಳೊಂದಿಗೆ ಕೇವಲ ನಾದಲೀಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದೂ ಒಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಾಗದ ಆಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿದರು.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಅವರೆಂದರು. ತಾನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬೀಥೋವಿನ್‌ನ ಮೂನ್ ಲೈಟ್ ಸೊನಾಟಾ ನುಡಿಸಿದ್ದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಕೃತಿ ರಚನಾಕಾರನ 'ನೀಲಡಾನ್ಯೂಬ' ಸ್ವರರಚನೆಯನ್ನೂ ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಸ್ವರಗಳ ಗುಂಭನ ಹಾಗೂ ಸಂವಾದ-ವಿವಾದ ಸಂಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಹಾ ಕಲಾವಿದರು ಒಬ್ಬರು. ಬೆಳದಿಂಗಳ ಶಾಂತಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಆನಂದಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಯುರೋಪಿನ ಒಂದು ಮಹಾ ನದಿ ಡಾನ್ಯೂಬದ ಆ ಸಡಗರ ಸಂಭ್ರಮ ವೇಗ ಒಯ್ಯಾರ ಮೊರೆತ ಸೆಳೆತಗಳ ಬೆಡಗನ್ನು ಸ್ವರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ? ಕೇವಲ ಗತಾನುಗತಿಕ ತೊಡೆ ಬಡಿಯುವ ಸಂಗೀತವೇ ಮಾಮೂಲಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಒಳಗೆ ಅಂಥ 'ಸಾಮಾನು' ಇದ್ದರಲ್ಲವೆ ಅದು ಹೊರ ತರುವ ಹವ್ಯಾಸ ಹತೋಟಿ ಹುಟ್ಟುವುದು!

ಅವರು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಋತು ಚಕ್ರದ ಸ್ಥಿತಿ ಗತಿಯನ್ನೂ ಮಳೆ-ಹನಿ ಹಳ್ಳ-ಹೊಳೆಗಳು ಒಂದಾಗಿ ಕಡಲು ಸೇರುವ ಚಲನೆಯ ಚೆಲುವಿನ ನೃತ್ಯವನ್ನೂ ರೂಪಿಸುವ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯರೂಪಕಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಶಿಲ್ಪಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದರು. (ಇದರ ಉಲ್ಲೇಖ ಅವರ 'ಮೊಗ ಪಡೆದ ಮನ' ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಪಿಟೀಲುಗಾರ ರಾಮ ಐತಾಳನ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ರಾಮ ಐತಾಳನೂ 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ'ಯೊಳಗಿನ ಹಿರಿಯ ಐತಾಳರ ಮೊಮ್ಮಗ ಪಿಟೀಲು ಪ್ರವೀಣ ಕಡಲ ಮೊರೆತ ಪಿಟೀಲಿನಲ್ಲಿ ಮಿಡಿಸುವ ನವ್ಯ ಸಂಗೀತಗಾರ!)

ಈ ಬಗೆಯ ಹೊಸ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಾಗಗಳ ಭಾವ ಬಿಂಬಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ತಾಳ ಲಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಜಡ

ರೀತಿ ಬಂಧಗಳ ಕಟ್ಟು ಸಡಿಲಿಸಿ ಇಲ್ಲವೆ ಒಡೆದು ಸೃಷ್ಟಿಯ, ಜೀವನದ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾದ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ 'ನಾದರೂಪಕ'ಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನಂತವಾದ ಅನರ್ಘ್ಯವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಈ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕದಲ್ಲಿ ಡಾ। ಕಾರಂತರು ಸೂಚಿಸಿದರು.

Music ಮತ್ತು Meaning ದಿಂದ ಇನ್ನು Movementಗೆ ಸಾಗಿ ಬಂದರು ಈ ನಮ್ಮ 'ನಾಡೋಜರು' ಅವರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ವಯೋಮಾನದ ಫಲವಾದ ಮರೆವು ಕಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ತಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಗೀತಾನಾಟಕಗಳ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪದ್ಯಗಳು ಇಡಿಯಾಗಿ ನೆನಪಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವನ್ನೆಲ್ಲ ಬರುವ ಅವಸರದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಟಿಪ್ಪಣಿಸಿಯೂ ತರಲಾಗಲಿಲ್ಲ. (ಸಿರಸಿ, ಮಂಚಿಕೇರಿ ಸಭೆಗಳನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಅಂಕೋಲೆಗೆ ಅವರು ಬಂದಿದ್ದರು - ಬೇರೆಯೇ ವಿಷಯ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ) ಅದಾಗ್ಯೂ ಅಂಥ ಕೊರತೆಯ ಯಾವ ಕೊರೆತವೂ ಕೊರಗೂ ನಮಗೆ ಅನಿಸಲಿಲ್ಲ.– ಅವರ ಜೀವಂತ ಜ್ವಲಂತ ನಾಟ್ಯಾಭಿನಯ – ನೃತ್ಯಮಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ. ಆಂಗಿಕ ವಾಚಿಕ ರಾಗರಂಜಿತವಾದ ಆ ನಿರಾಡಂಬರ ನಿರಲಂಕೃತ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ.

ಅವರು ತಮ್ಮದೊಂದು ಗೀತನಾಟಕದಿಂದ. ಸೀತಾಲಕ್ಷ್ಮಣರು ಅಡವಿಗೆ ಹೊರಟ ಸನ್ನಿವೇಶದ 2–3 ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡರು "ಪೋಗುತಿಹೆವು ನಾವು ವಿಪಿನಕೆ. ಸಾಗುತಿಹೆವು ನಾವು.," ಹಾಗೆಯೇ ಮುಂದೆ ಲಕ್ಷ್ಮಣನ ಮಾತು ರಾಮನ ಸಂದೇಶದ್ದು. ಆಗ ಸೀತೆ ವಿಸ್ಮೃತಳಾದದ್ದು. ಮುಂದೆ ಮುನಿ ಕುಮಾರರು ಬಂದು ನೋಡಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ತಂದದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ವಿಪಿನಕೆ ಹೋಗುತಿಹೆವು ಸಾಗುತಿಹೆವು ಎಂಬ ಭಾಗ ಕರುಳು ಹಿಂಡುವಂತೆ ಅವರು ಹಾಡಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸಿದರು. ಮಾತುಗಳು ತೀರ ಸರಳ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಸತ್ವ ಕಡಿಮೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಜೀವಕಳೆ ತುಂಬುವದು ಸಂಗೀತ ಲಯಗಾರಿಕೆ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯ ಕಲೆಗಳ ಅದ್ಭುತ ಆವಿಷ್ಕಾರ. ಸೀತೆಯನ್ನು ಅಡವಿಗೆ ಒಯ್ದು ಬಿಡುವ ಬಡಪಾಯಿ ಲಕ್ಷ್ಮಣನ ಆ ಜೀವ ಎಳೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವ "ಸಾSSS ಗುತಿಹೆವು" ಕೇಳಿಯೇ ಕರಗಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಸೀತೆ ಮೂರ್ಛಿತೆಯಾಗುವ ಸಂದರ್ಭದ ಅವಳ ಆ ಆರ್ತ ಉದ್ಗಾರಗಳು. ಕಾರಂತರು ಭಾವದ ಆವೇಶ, ಆಕ್ರೋಶ, ಆರ್ತತೆ, ದೈನ್ಯ, ಯಾತನೆ ಎಲ್ಲ ತುಂಬುವುದು 'ಆ'ಕಾರದ ಆಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿ. ಹಾಡಿದ್ದು ಸಾಮಾನ್ಯ 'ಕಾಪಿ' ರಾಗದಲ್ಲಿ (ಪ್ರಯೋಗದ ನಿರ್ಭರದಲ್ಲಿ ಪಾಪ, ಕುಡಿಯಲು ಮೇಜಿನ ಮೇಲಿಟ್ಟ ಕಾಫಿಯೂ ತಣ್ಣಗಾಯಿತು. ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಾಲ್ ನಾಯಕರು ನೆನಪಿಸಿದಾಗ, ಅಡ್ಡಿ ಇಲ್ಲ. I am warmed up. ನನಗೆ ಕಾವೇರಿದೆ. ಕಾಫಿ ಬಿಸಿಯಾಗುವುದು!– ಎಂದು ಹೇಳಿ ಕುಡಿದರು.)

ಈ ಭಾಗವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡಬಲ್ಲ ನಟರು ಹೇಗೆ ಅಭಿನಯಿಸಬಹು ದೆಂಬುದನ್ನು ಅವರು ತೋರಿಸಿದರು. ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಮಗ್ನರಾಗಿ 'ಮಾರಿ ದಿಬ್ಬಣ ಹೊರಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವಂತೆ' ಚಲನೆ ತೋರಿಸಿದರು. ಸೀತೆಯು ಹಾಡು ಮುಗಿಯುವ ತನಕ ಕೈಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ನಿರ್ವಿಕಾರ ನಿಲ್ಲುವ ಲಕ್ಷ್ಮಣನನ್ನೂ ಮೂಡಿಸಿದರು –ಆತ ತನ್ನ ಹಾಡಿನ ಪಾಳಿ ಬರುವ ತನಕ ಪೂರ್ತಿ ಮರವಟ್ಟ ಮೂರ್ತಿ!

ಅನಂತರ ಅವರು 'ಜಗದೋದ್ಧಾರನಾss ಆಡಿಸಿದಳು ಯಶೋದಾss' ಈ ದಾಸರ ಸೊಲ್ಲನ್ನು ಹಾಡಿ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಎತ್ತಿ ಆಡಿಸಿ ಮುದ್ದಾಡಿ ಯಶೋದೆ ಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿದರು. ಓ, ಆ ಮುದ್ದು, ವಾತ್ಸಲ್ಯ, ಮಮತೆ ಉತ್ಸಾಹ ಉಲ್ಲಾಸ ಅವರ ಮುಖ ಭಾವದ ಆ ನಿಮಿಷ ನಿಮಿಷದ ಛಾಯಾ ಪಲ್ಲಟ ಅವರ ಹರೆಯವನ್ನು ಗಂಡು ಗಾಡಿಯನ್ನೂ ಪೂರ್ತಿ ಮರೆಯಿಸಿತು. ಈ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆ ಶುದ್ಧ ಲಯ ಬದ್ಧ ಪಾಠ (Text) ಉಳಿದಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಅದೆಲ್ಲ ಮಾತು ಧಾತು ಒಟ್ಟೆರಕದ ಒಟ್ಟಂದ ದಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಹೆಣೆದ ಜಿನುಗಾದ ಇಂಪಿನ ಜಾಡು ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿತು.

ಮೀರಾ ಭಜನೆ 'ಹಳಿಗುಣಗಾವತ್ ನಾಚೂಂಗೀ' ಹಾಗೆಯೇ ಸೂರದಾಸರ ಒಂದು ಭಜನೆ (ಈಗ ನೆನಪಿಲ್ಲ!) ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಾಡಿ ಆ ಭಕ್ತ ಕವಿಗಳ ಹಾರ್ದಿಕ ವೃತ್ತಿ (Spirit) ಯನ್ನೂ ಅರಳಿಸಿ ತೋರಿಸಿದರು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ದಾಸಕೂಟದ ಭಕ್ತಗಾಯಕರೆಲ್ಲ ಬಾಳಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ ರಸವನ್ನೂ ಕಂಡವರಲ್ಲ. ವೈರಾಗ್ಯ ಜುಗುಪ್ಸೆಗಳಿಂದ ಹಾಡುತ್ತ ಬಂದವರು– ಎಂದರು ಕಾರಂತರು. ಆಗ ನನಗೆ ನೆನಪಾಯಿತು 'ಹರಿ ತಾಳನೋ ಹರಿ ಕೇಳನೋ! ತಾಳ-ಮೇಳಗಳಿದ್ದೂ ಪ್ರೇಮ ವಿಲ್ಲದ ಗಾನss!' ಎಂದಿದ್ದರು ದಾಸವರೇಣ್ಯರು. ಈ 'ಪ್ರೇಮ' ಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಬೇಕು, ಹರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಬೇಕು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ 2–3 ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾವಭಾವಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಾಡಿ ಅವುಗಳ ಅರ್ಥ - ಲಯ - ಗತಿಗಳ ಸಮನ್ವಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಕಾಣಿಸಿದರು 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ'ದ ಕಾರಂತರು ಮೊದಲಿಗೆ ಅಂಬೆ ಭೀಷ್ಮನಿಗೆ ಹೇಳಿದ "ಕೇಳು ಭೀಷ್ಮಾ ಚಾರ್ಯ ಬಿನ್ನಪವ ಸತ್ಕೀರ್ತಿ ಸದ್ಗುಣ ಶೀಲ, ಹೇಳುವೆ ಎನ್ನ ಮನದೊಲವ ॥ ಭೂಲಲಾ ಮರ ಜಯಿಸಿ ಮೆರೆದಿಹ। ತೋಲಿಸೊಳು ಬಿಗಿದಪ್ಪಿ ಮನ್ಮಥ ಕೇಳಿಯೊಳು ನೀನೆನ್ನ ಮನವನು । ಕಾಲ ಕಾಲಕು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸದೆ...." (ಭೀಷ್ಮ ವಿಜಯ) ಇದರ ಬೆನ್ನಿಗೇ ಭೀಷ್ಮ ಅಂಬೆ- ಅಂಬಿಕೆ- ಅಂಬಾಲಿಕೆಯರಿಗೆ ಹೇಳಿದ್ದು: "ಸರಸಿಜಾಂಬಕಿಯರೆ ಕೇಳಿ । ಕುರು ಪರಂಪರೆಯೊಳು ರಾಜ್ಯವಾಳಿ । ಹಿರಿಯರೇರಿದ ಸಿಂಹ ವಿಷ್ಟರದೊಳ ಗೆಮ್ಮ । ಅನುಜ ವಿಚಿತ್ರವೀರ್ಯಕನೇ । ಆಳುವ ॥" (ಅದೇ ಪ್ರಸಂಗ) ಇದನ್ನು

ಹಾಡುವಾಗ ಇದರ ಮೂಲ ಧಾಟಿಯೆಂದು "ಅರಸಿಕ ಕಿತಿ ಹಾ ಶೇಲಾ! ತ್ಯಾ ಸುಂದರ ತನುಲಾ ಸೋಡುನಿ ಆಲಾ"– ಎಂಬ ಮರಾಠೀ ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕದ ವಸಂತಸೇನೆಯ ಪದ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಿದರು. (ಆದರೆ ಈ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಶತಮಾನ ಹಿಂದೆ ಕೈ ದೇವಲರು 'ಚಿಕ್ಕ ಮಕ್ಕಳೆ ಕೇಳಿರಯ್ಯಾ' ಎಂಬ ಕನ್ನಡ ಪದ್ಯದ ಧಾಟಿಯೆಂದೇ ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದರು!) ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕೈ ಅಣ್ಣಾ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ, ದೇವಲ ಪ್ರಭೃತಿ ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಕಾರರ ಅನೇಕ ಧಾಟಿಗಳು ಕನ್ನಡ 'ಪ್ರಸಂಗ',ಗಳಿಂದಲೇ ಆಯ್ದ ವಾಗಿದ್ದವು.) ಆ ಮೇಲೆ ಅವರು ಕೌರವನ ಒಂದು ಪದ್ಯವೆತ್ತಿ ಪ್ರಭಾವಿಯಾದ ಭಾವಾಭಿನಯದೊಂದಿಗೆ ಹಾಡಿದರು. "ಏನು ಮಾಡಲಿ ನಾನು! ಪಾಂಡವರ ಸೋಲಿಪೊಡೆ। ದಾನವಾಂತಕನವಗೆ ಸಾರಥಿ ಆಗಿಹನು!, ಇಲ್ಲಿ ದಾನವಾಂತಕನು ಸಾರಥಿ ಯಾಗಿರುವನೆಂಬ ಆಶಯವನ್ನು ಅವರು ಕೌರವನ ಬೆಂಗು, ಬೆದರಿಕೆ ಹಾಗೂ ತಿರಸ್ಕಾರ ಮೂರನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಮಾಡುವಂತೆ ಮುಖ ಭಾವ ದನಿಯ, ಸ್ವರದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೊಂದಿಗೆ ತುಂಬ ಸೊಗಸಾಗಿ ತೋರಿಸಿದರು. "ಏನು ಮಾಡಲಿ ನಾನು" ಎಂಬ ಅವನ ಅಸಹಾಯ ನಿರುಪಾಯ ಭಾವವೂ ತುಂಬ ಸ್ಫುಟವಾಗಿತ್ತು.

ಆಗ ನಡುವೆ ನಾನೊಂದು ಹೆಡ್ಡ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಕಿದೆನು. "ಇದೆಲ್ಲ ಭಾವಾಭಿ ನಯ ಸರಿ. ಆದರೆ ಇದರಿಂದ ನೃತ್ಯದ ಲಯಕ್ಕೆ ತೊಡಕಾಗುವುದಿಲ್ಲವೇ?" ಕೂಡಲೇ "ನೋಡಿ" ಎಂದು ಕಾರಂತರು ಮೇಜಿನಿಂದ ಎದ್ದು ಇಳಿದು ಮುಂದೆ ಬಂದು ಅದೇ ರಾಗಾಲಾಪನೆ, ಭಾವಾಭಿನಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕುಣಿದೇ ಕಾಣಿಸಿದರು. ಅದೊಂದು ಅದ್ಭುತ ನಿದರ್ಶನವಾಯಿತು. ಅವರೆಂದರು: ಪದ್ಯದ ಭಾವ-ರಾಗ-ಲಯಗಳ ವೃತ್ತಿ ಮೈಗೂಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ನೃತ್ಯ ಅಂಗಾಗಗಳಿಂದ ಹೊಮ್ಮುವದು. ಅದು ಬರೇ ಕಾಲಿನ ಕಸರತ್ತು ಅಲ್ಲ. ಒಂದಕ್ಕಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಯ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇಡಿಯ ದೇಹವೇ ಆ ರಾಗ ಭಾವದ Rythmಗೆ ಓಲಾಡುತ್ತದೆ. ಆಗ ತಾನಾಗಿಯೇ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾವ ಭಾವಕ್ಕೆ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ." (ಇದು ಅವರ ಮಾತಿನ ಆಶಯ. ನೇರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲ.)

ಇದೆಲ್ಲ ಭಾವಾಭಿನಯ ಹಾಗೂ ನಾದ ಲೀಲೆಯ ಚಲನ, ಭೀಮಪಲಾಸ, ಕಾಫಿ ಬಿಭಾಸ. ಮುಲ್ತಾನಿ– ಮುಂತಾದ ಕೆಲವೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜನಪ್ರಿಯ ಪರಿಚಿತ ರಾಗಗಳ ಆಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಡೆಯಿತು.

ಅನಂತರ ಅವರು ಕೇಳುಗರಿಂದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೋರಿದರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷಧಾರಿಗಳೂ ಭರತನಾಟ್ಯ ಬಲ್ಲವರೂ ರಂಗ-ನಟರೂ ಆಗಿದ್ದ ಜಿಲ್ಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಪರಿಷತ್ತಿನ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಶ್ರೀ ವಿ.ಜಿ. ನಾಯಕರು ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಿದರು. ಒಂದೂವರೆ ಗಂಟೆ ಕಾಲ ಈ ಸಂಗೀತದ ನವ್ಯ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಕಂಡು ಕೇಳಿಯೂ ಒಬ್ಬ ಮಹನೀಯರು, ನಮ್ಮ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಇಂಥಿಂಥ ಪ್ರಹರಗಳೆಂದು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಏಕೆ?" ಎಂದರು. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಂತರು ಅದೊಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲ್ಪನೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ 6 ತಿಂಗಳು ರಾತ್ರೆ ಇರುವ ಧ್ರುವಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದೇ ತಪ್ಪಾದೀತು!– ಎಂದರು.

ಕಾರಂತರ ಈ ನಾದಲೀಲೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ನನಗೆ ಭರತ ಮುನಿಯ ಒಂದು ಮಾತು ಎಂದೋ ಓದಿದ್ದ ನೆನಪಾಯಿತು. "ಶಯ್ಯಾಂ ಹಿ ನಾಟ್ಯಸ್ಯ ವದಂತಿ ಗೀತಂ" "ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಾಟ್ಯದ ಶಯ್ಯೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಹಾಸು ಎಂದೆನ್ನುವರು" ಅಂದರೆ ಆ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ತಜ್ಞರು ಆಡಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ಕಾರಂತರದೇ ಏನೇನೋ 'ಪಾಖಂಡ'ವಲ್ಲ.

ಈ ಹಾವಭಾವ ಹಾಡು ಹೆಜ್ಜೆ ಭಾವಾಭಿನಯಗಳ ಅಖಂಡ ಸರಣಿಯ ನಡು ನಡುವೆ ಹಾಸ್ಯದ ಚತುರೋಕ್ತಿಗಳ ಚಟಾಕಿಗಳೂ ವಿದ್ವತ್ಪೂರ್ಣ ವಾಗ್ಮಿತೆಯೂ ನಡೆದೇ ಇದ್ದವು. ಆ ತಪೋವೃದ್ಧ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರಲ್ಲಿ ಯಾವ ದಣಿವೂ ತೋರಲಿಲ್ಲ. ನಡುವೆ ನಡುವೆ ಬರುವ ಅವರ ಭಾಷಣದ ಸಹಜ ದನಿ ನಿರಾಯಾಸದ ದನಿ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸೋಜಿಗವಾಗಿತ್ತು. ಅದೊಂದು ದೇಹದ ಮೇಲೆ ಆತ್ಮದ ಗೆಲುವು ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆ ರೂಪದ ಗೆಲುವು- Triumph of spirit over flesh, of Form over Matter ! ಆ ಅಪೂರ್ವ ಕಲಾ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಂತರ ಕಾಯ, ಅವರ ಕಂಠ, ಕಣ್ಣು ಕೈಕಾಲು ಎಲ್ಲ ಕೇವಲ ಒಂದು ಜೀವಂತ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದ್ದವು. ನನಗೆ ಅವರ ಕುರಿತು ದಿ। ರಾಜರತ್ನಂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುವಾಗ ತೆಗೆದ ಉದ್ಗಾರ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನೆನಪಿಗೆ ಬಂತು. "Oh, What a man!" "ಕೇವಲ ಮನುಷ್ಯರು!" ●

(ಉದಯವಾಣಿ)

ಗೋಮಾಂತಕದ ಲೋಕನಾಟ್ಯ-ದಶಾವತಾರಿ ನಾಟಕ

ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಮರಾಠಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರ ದಿ. ಶ್ರೀ ರಾಮ ಗಣೇಶ ಗಡಕರಿಯವರ- (ಅವರ ಶತಸಾಂವತ್ಸರಿಕ ವರ್ಷದ ಒಂದು ಸಮಾರಂಭ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಭ್ರಮದಿಂದ ನಡೆದಿದೆ.) - 'ಏಕಚ ಪ್ಯಾಲಾ' ನಾಟಕವನ್ನು ನನ್ನ ನಾಟ್ಯ ವಿಲಾಸಿ ಮಿತ್ರರಂಗಕ್ಕಾಗಿ ಕನ್ನಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಈ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಸುಧಾಕರನ ಒಂದು ಭಾವಾವೇಶದ ಸ್ವಗತ ಭಾಷಣದ ಆರಂಭದ ವಾಕ್ಯದ ಮೇಲೆ ನನ್ನ ಕೈ ತಡೆಯಿತು. ಆತ ಆಸ್ಫೋಟಿಸುತ್ತಾನೆ: "ದುರ್ದೈವದ ದಶಾವತಾರ ವನ್ನು ಮಾಡುವ ಕೂವತ್ತು ಇನ್ನು ನನ್ನಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ!"

ಅಂದರೆ ಮರಾಠಿಯ ಈ ಹಿರಿಯ ಕವಿ -ನಾಟಕಕಾರರು "ದಶಾವತಾರ"ವೆಂಬು ದನ್ನು ಕಂಡಿರಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಹತ್ತೂ ಅವತಾರಗಳ ನಟನೆ ಆಗುವದನ್ನೂ ಅವರು ಅರಿತಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಇದು ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಕರಾವಳಿಯ "ದಶಾವತಾರ ಆಟ"ದ ಸ್ವರೂಪವಲ್ಲ.

ನಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳ ಅತ್ಯಂತ ಜನನೀಯ ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯನಾಟ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಿದು. 'ಬಯಲಾಟ'ವೆಂದೇ ಇದರ ಲೋಕಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಯಕ್ಷ ಗಾನದಲ್ಲಿ "ತಾಳಮದ್ದಳೆ - ಪ್ರಸಂಗ"ದಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ ಬಹುಜನ ಸಮಾಜದ ರಂಗದರ್ಶನವಿದು. ಆದರೆ ಈ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ "ದಶಾವತಾರದಾಟ"ವೆಂಬ ಹೆಸರು ಹಿಂದೆಲ್ಲ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದದ್ದೇಕೆ? ಇದನ್ನು ಇನ್ನೂ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ತಂಜಾವರದ

ಹಳೆಯ ಮರಾಠೀ ಸಂಸ್ಥಾನದ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ "ಭಾಗವತರಾಟ"ವೆಂದೂ ಕರೆಯು ತ್ತಿದ್ದರು. ಬಯಲಾಟದ ಸೂತ್ರಧಾರನನ್ನು 'ಭಾಗವತ'ನೆಂದೇ ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾಗವತ ಪುರಾಣ ವಿಷ್ಣುವಿನ ಅವತಾರಗಳ ಗಾಥೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಸಂಗ ಪಟ್ಟಿಗಳ ಆಖ್ಯಾನಗಳೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಈ ಅವತಾರಗಳ ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ಒಳ ಗೊಂಡವು. ಭಾಗವತದಂತೆ ದೇವಿಭಾಗವತ, ಶಿವಪುರಾಣ ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾ ಭಾರತಗಳಲ್ಲಿಯ ಆಖ್ಯಾನಗಳೂ ಈ ಬಯಲಾಟಗಳ ನಾಟ್ಯವಸ್ತು, ಅಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸ ವಧೆಗಳ ರೌದ್ರ ಭಯಾನಕ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಂಡು ಬಂದಿವೆ."

ಮೂಲತಃ

ಅಂದರೆ ಕೇವಲ ವೈಷ್ಣವ (ದಶಾವತಾರಗಳ) ಕಥೆಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಈ ಭಾಗವತರು ಹಾಡಿಕುಣಿದಾಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. (ಭಾಗವತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹರಿಹರರನ್ನು ಅಭೇದದಿಂದ ಕಾಣುತ್ತ ಬಂದ ಲಪಾಸನೆಯ ಮಾರ್ಗ. ಅದೇಕೋ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ "ಶೈವ × ವೈಷ್ಣವ ವೆಂಬುದಕ್ಕಿಂತ "ಸ್ಮಾರ್ತ × ವೈಷ್ಣವ" ಎಂಬ ಭೇದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತ. ಇಲ್ಲಿ "ಸ್ಮಾರ್ತ"ವೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಸ್ಮತಿ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಮಾರ್ಗವೆಂದಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಸನಾತನ ಧರ್ಮವೇ ವೇದಮೂಲವೆಂದರೂ ಸ್ಮತಿ ಪ್ರಣೀತ.)

ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಯಲಾಟದ ಸೂತ್ರಧಾರ ಭಾಗವತನೆಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದಾಗ ಆತ ಮೂಲತಃ ಭಾಗವತ (ವೈಷ್ಣವ) ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಆಖ್ಯಾನ ಗಳನ್ನೇ ಆಡಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು. ಶಿವ-ಶಕ್ತಿಯರ ಪುಣ್ಯ ಕಥೆಗಳ ಅಳವಡಿಕೆ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಸೇರಿ ಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಅಂತೆಯೇ ಈ ಬಯಲಾಟದ ಒಂದು (ಒಂದನೆ?) ಹೆಸರು ದಶಾವತಾರದಾಟವೆಂದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂತು. ನನ್ನ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮೂರ ಮಹಾ ಶಿವರಾತ್ರಿಯ ಜಾತ್ರೆಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ "ತೆಂಕಲಾಗಿನ" ಆಟದ ಮೇಳಗಳು ದಶಾವತಾರ ಮೇಳಗಳೆಂದೇ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗಿದ್ದವು. "ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ"ದ ಹೆಸರು ಈಚೆಗೆ- ಈ ಜಾನಪದ ರಂಗದ ಕಲಾಭಿಮಾನ ಹೊಸ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದಂದಿನಿಂದ?- ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಬಂತು.

ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಆ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ "ದಶಾವ ತಾರದಾಟ"ವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ಏಕೆ? ಈ 'ಆಟ'ದ ಆಖ್ಯಾನಗಳು ವಿಷ್ಣುವಿನ ಯಾವದಾದರೊಂದು ಅವತಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವೆಂದೋ? ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಹತ್ತೂ ಅವತಾರಗಳನ್ನೂ ಆಡಿತೋರಿಸು ತ್ತಿದ್ದರೆಂದೋ?

ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿಗೂ "ದಶಾವತಾರ"ವೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಈ ಮೇಳಗಳು ಪತ್ತೂ ಅವತಾರಗಳ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಆಡಿ ತೋರಿಸಿ ಈ ಹೆಸರನ್ನು ಸಾರ್ಥಕಗೊಳಿಸು ವದಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಾಮ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ನೃಸಿಂಹ, ವಾಮನ ಪರಶುರಾಮ ರಿಗೂ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಅಖ್ಯಾನಗಳು ಆಡಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಮತ್ಸ, ಕೂರ್ಮ, ವರಾಹ, ಬುದ್ಧ, ಕಲ್ಕಿ? ಇವರ ಅಖ್ಯಾನಗಳು ರಂಗಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪ್ರಚಲಿತವಿಲ್ಲ. ಇದು ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಕರಾವಳಿಯ ಮಟ್ಟಿಗಿನ ಇತಿವೃತ್ತ.

ಹೀಗೆ ಹೇಳಲು ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ "ದಶಾವತಾರಿ ನಾಟಕ"ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಇಂದಿಗೂ ಒಂದು ಲೋಕನಾಟ್ಯದ ಪ್ರಕಾರ ನಮ್ಮ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಗೋಮಂತ ಕದಲ್ಲಿ ಊರ್ಜಿತವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಗ್ರಾಮದೇವತೆಗಳ ಜಾತ್ರೆ ಉತ್ಸವ ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕ್ಕಿನಿಂದಲೂ ಗುಡಿಗಳ ಇದಿರು ಒಳಮೈಲಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಹೊರಬಯಲಿ ನಲ್ಲಿ ಎತ್ತರದ ರಂಗಸ್ಥಳ ರಚಿಸಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ಆಡಲಾಗುತ್ತದೆ- ಈ ದಶಾವತಾರ ನಾಟಕ.

"ಗೋಮಾಂತಕದ ನಾಟ್ಯ ಸ್ವರೂಪ"ದ ಬಗೆಗೆ ಈಚೆಗೆ ನಾನು ಓದಿದ ಒಂದು ಮರಾಠೀ ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಈ ವಿಷಯದ ಅರಿವು ನನಗೆ ಆಯಿತು. ಅದನ್ನೆ ರಸಿಕ ಓದುಗರೊಡನೆ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಗೋಮಾಂತಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ದೇವತೆಗಳ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿ ಇಡೀ ಜಾಗರ ಮಾಡುವದೊಂದು ಪರಿಪಾಠ ಇಂದಿಗೂ ಆಯಾ ಕುಲದೇವರ "ಕುಲಾವಿ"ಗಳು ನೇಮದಿಂದ ಈ 'ಜಾಗರ'ಗಳನ್ನು ನಡೆಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ 'ಜಾಗರ' ಒಂದು ಜಾನಪದ ನಾಟ್ಯ ಇದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧ. ಗೋವೆಯ ಪ್ಲೇಂಡಾ ಮಹಲಿ ನಲ್ಲಿ ಖಾಂಡೇಪಾರ ಮತ್ತು ಸಾಂಗೇ ಮಹಲಿನಲ್ಲಿ ಮಲಕರ್ಣೆ ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಮೂಲ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಇದೇ ಮಹಲುಗಳ ವಾಗುರ್ವೇ ಬಾಂದವಾಡಿ ಮುಂತಾದ ಗ್ರಾಮಗಳಿಗೆ ಈ ನಾಟ್ಯ ಹಬ್ಬಿತು. ಅದರೂ ಮಲಕರ್ಣೆ ವಾಗ್ವೇಕರ ಕುಲಗಳಿಗೇ ಈ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ "ಹಕ್ಕುದಾರ"ರೆಂದು ಇಂದಿಗೂ ಮನ್ನಣೆ. ಈ ನಾಟ್ಯವಾಡುವ ಕುಲದವರು ಇಂದು ಹಲವಾರು ಕಡೆಗೆ ಚದರಿ ಹೋಗಿದ್ದರೂ ಈ ಮಂದಿ ತಮ್ಮವರ ಹೊರತು ಹೊರಗಿನವರನ್ನು ಈ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದಿಲ್ಲ.

ಈ ದಶಾವತಾರಿ ನಾಟ್ಯದ ಒಂದು ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಇವರಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರ ಗಳನ್ನು ಹೆಂಗಸರೇ ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ (ಮುಂದೆ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ 'ತಮಾಷಾ'ದಲ್ಲಿ ಇದೇ ರೂಢಿ ಮುಂದುವರಿಯಿತು.) ರಾಕ್ಷಸವಧೆಗಾಗಿ ಅವಿರ್ಭವಿಸುವ "ಆಧಿಮಾಯೆ"ಯು

ಪಾತ್ರ "ಮ್ಹಾತಾರೊ" ಪುರುಷನೇ ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಈ 'ಜಾಗರ'ದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಾಡುವ ಹೆಣ್ಣುಗಳು ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೂ ಅವಿವಾಹಿತರೇ ಆಗಿರಬೇಕು. (ಬಹುಶಃ "ಪಾತರದವರು" ಎಂಬ ಹೆಸರಿಗೆ ಇದೇ ಮೂಲ. ಹಳೆಯ ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿಯೂ ದೇವದಾಸಿ "ಪಾತ್ರ" ಉದಾಹರಣೆ, "ಕಾನ್ಹೋಪಾತ್ರ").

ಗಣಪನ ಸ್ತುತಿ

'ಜಾಗರ'ದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ 'ಪೇರಣೆ' (ಗದ್ದೆಬಿತ್ತ ನಂತರ ಇದನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು.) ಇದೊಂದು ಹಾಡುಗಾರರ ಜಾತಿಯೇ ಆಗಿ ನಿಂತಿತು. ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಕಾರ 'ಗಾವಡಿ' ಜಾತಿಯವರದು. ಇದು ಕ್ರಿಸ್ತ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು 'ಪೇರಣೆ' ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಆಡುವರು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಪ್ರಮುಖ (ಹರಿದಾಸ) ಮತ್ತು ಗಣಪತಿ. ಸರಸ್ವತಿಯರ ಮುಖವಾಡ ತೊಟ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದು ದೀಪದ ಗುಡ್ಡಕ್ಕೆ ಮಾಲೆ ಹಾಕಿ ಸರಸ್ವತಿ-ಗಣಪತಿಯರ ಸ್ತುತಿ ಮಾಡುವರು.

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವೆಂದರೆ, ಇವರು ಹಾಡುವ ಸರಸ್ವತಿಯ ಸ್ತವನ ಮರಾಠಿ. ಆದರೆ ಗಣಪತಿಯ ಸ್ತವನ ಕನ್ನಡ- "ಗಜಮುಖನೆ. ಗಣಪತಿ ಗಣನಾಥ ಶರಣು" ಇತ್ಯಾದಿ. ಆದರೆ ಬುನಾದಿಯಿಂದ ಇಂಥ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಶಬ್ದಗಳು ಅಪಭ್ರಂಶಗೊಂಡಿವೆ.

ಈ ಸ್ತುತಿ ಪದ್ಯಗಳು (ಗಣಪತಿ ಪೂಜೆ) ಮುಗಿದ ಬಳಿಕ ಹರಿದಾಸನು ರಂಗ ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ಒಂದು ಬಿಳಿಯ ತೆರೆ ಹಿಡಿದಿರುತ್ತಾನೆ. ಸರಸ್ವತಿ ಗಣಪತಿ ವೇಷಗಳು ತೆರೆಯ ಮರೆಗೆ ನಿಂತಿರುತ್ತವೆ. ಅನಂತರ ಮೊದಲು ಗಣಪತಿ ಅನಂತರ ಸರಸ್ವತಿ ತೆರೆಯಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಕುಣಿದಾಡುತ್ತಾರೆ. ಗಣಪತಿಗೆ ಕೆಂಪು ಮುಖವಾಡ: ಸರಸ್ವತಿಯ ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಮರದ ನವಿಲು ಕಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಅವರು ಕುಣಿದು "ವರದಾನ" ಮಾಡಿ ಹೋದ ನಂತರ ವಿದೂಷಕನ ಪ್ರವೇಶ. ಆತ ಗ್ರಾಮ ವಿನೋದ ಒಗಟಿನ ಸವಾಲು ಜವಾಬು ಮತ್ತು ತನ್ನದೇ ಆದ ಕುಣಿತ ಮಾಡಿ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮೇಲೆ 'ಮ್ಹಾತಾರೊ' (ಆದಿಮಾಯೆ) ಮುಖವಾಡ ತೊಟ್ಟ ವೇಷದ ಕುಣಿತ ಆಕೆ(ತ) ಸರಿದ ಮೇಲೆ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ಗೊಂಬೆ ತೊಟ್ಟ ಹೆಣ್ಣು ವೇಷದ ಕುಣಿತ. ಅನಂತರ ಸೌದಾಗರ (ಶೆಟ್ಟಿ) ಮಹಾದೇವ (ಭಟ್ಟ)ರ ಪ್ರವೇಶ. ಅನಂತರ "ಮಧೂಭಾವು" ಕಿಟ್ಟೋ ಭಾವು (ಅಂದರೆ ಮಧು-ಕೈಟಭರು) ಬಂದು ಕುಣಿಯುತ್ತಾರೆ. ಇವರ ಪದ್ಯ ಹರಿದಾಸನೇ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವರು

ಸಂವಾದ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಮೇಲೆ ಅಂಬಾದೇವಿ (ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ) ಈ ದೈತ್ಯರನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಧೆಯು ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರದಿಂದಲೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷ 'ಗಾಯತ್ರಿ' ದೇವಿಯ ವೇಷ ಈ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯಲ್ಲಿ ಆ ದೇವಿಯ 'ಸಂಚಾರ'ವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವಳಿಂದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಪ್ರಸಾದ ಕೇಳಿ ತೀರ್ಥ ಪಡೆದು ಈ ಜಾಗರ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

'ಜಾಗರ'ದ ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಗಾವಡೆ ಜಾತಿಯವರದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಥಾ ವಿಧಾನ ಕಡಿಮೆ 1ನೆಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಡೋಲು ವಾದ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ಗುಮಟೆ' ಆದರೆ ಇದು ಹಾಲಕ್ಕಿ ಒಕ್ಕಲು ಉದ್ದ ಅಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಚವತಿ ನವರಾತ್ರಿ ಹಬ್ಬಗಳಲ್ಲಿ ಬಾರಿಸುವ ದುಂಡಗಿನ ಕೊಡಗಳಂಥ ಗುಮಟೆ (ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ಅದು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಿರಬಹುದೆ?). 4-6 ಮಂದಿ ಈ ಗುಮಟೆ ಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. (ಈ ವಾದ್ಯ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಸಿಗದು) ಈ 'ಸಾಥಿ'ಗೆ ವೇಷಗಳ ಹಾಡು ಕುಣಿತ. ಈ ಜಾಗರದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಸುಗ್ಗಿಯ 'ಹಗರಣ'ದಂಥ ಹುಲಿ, ಕರಡಿ ವೇಷ, ಕಿರಾತ, ಮರಕಾಲು ಕಟ್ಟಿಕುಣಿತ ಎಲ್ಲ ಬರುತ್ತದೆ.

ಈ 'ಜಾಗರ'ಗಳಲ್ಲದೆ 'ತಾಟಕಿ' 'ಪೂತನಿ' 'ರಣಮಾಲೆ' ಮುಂತಾದ ಪುಟ್ಟ ಪೌರಾಣಿಕ ಆಖ್ಯಾನಗಳನ್ನೂ ಗೋವೆಯ ಆದಿವಾಸಿಗಳು ಕುಣಿದು ಆಡುತ್ತಾರೆ. ಕಾಣಕೋಣ ಕಡೆಯ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಶಬ್ದಗಳು ಹೆಚ್ಚು. ಇಲ್ಲಿಯ ಪದ್ಯಗಳ ವೃತ್ತಗಳೂ ಕಲಬೆರಕೆ. ಇತರ ಮರಾಠೀ ಪದ್ಯಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಓವಿ (ತ್ರಿಪದಿ)ಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಆಖ್ಯಾನವೇ ಇರಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಗಣಪತಿ ಸರಸ್ವತಿ ಪೂಜೆಯ ಪ್ರವೇಶ ದಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭ.

ಗೋಪಾಳಕಾಲಾ

'ಜಾಗರ' ದಂತೆಯೇ ಗೋಮಾಂತಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಾಮೀಣ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಕಾರ "ಕಾಲಾ"-ಗೋಪಾಳ ಕಾಲಾ. ಅಂದರೆ ಗೋಪಬಾಲಕರ ಕಲಸನ್ನದಬುತ್ತಿ ಗೋಕುಲಾಷ್ಟಮಿಯ ಈ ಹಬ್ಬದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಹೀಗೆ:- ಬಲರಾಮ ಕೃಷ್ಣರೊಂದಿಗೆ ಗೋಪಬಾಲಕರು ಗೋವುಗಳನ್ನು ಮೇಯಲು ಬಿಟ್ಟು ತಮ್ಮ ಬುತ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಲೆ ಹಾಕಿ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಕಲಸಿ ಹಂಚಿಕೊಂಡು ತಿಂದು ಮೋಜು ಮಾಡುವದು. ಇದರ ಸಂಕೇತವೆಂದು ಗುಡಿಗಳ ಇದಿರು ಬೀದಿ ಚೌಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಗಲಲ್ಲೆ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ತೋರಣದಲ್ಲಿ

ತೂಗುಬಿಟ್ಟ ಮೊಸರಗಡಿಗೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಗರು ಒಬ್ಬರ ಹೆಗಲಮೇಲೊಬ್ಬರು ನಿಂತು ಎಟಕಿ ಹೊಡೆದು ಒಡೆದು ಚೆಲ್ಲಾಡಿ ಕುಣಿದು ಕುಪ್ಪಳಿಸುವರು ಮತ್ತು ರಾತ್ರಿ ಕೃಷ್ಣಲೀಲೆಯ ನಾಟ್ಯ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಆಡುವರು.

ಇದರಲ್ಲಿ ಮೂರು ವಿಧ: ಗೋಪಾಳ ಕಾಲಾ. ಗೌಳಣಕಾಲಾ ಮತ್ತು ಬಾಲಲೀಲಾ ಕಾಲಾ. ಮೊದಲಿನ ಎರಡು ಗಾಯನವಾದನ ಪ್ರಧಾನ. ಮೂರನೆಯದು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು. ಕೃಷ್ಣ ಬಲರಾಮರ ಒಂದು ಪಕ್ಷ. ಪ್ರಲಂಬಾಸುರಾದಿ ರಾಕ್ಷಸರದು ಇದಿರು ಪಕ್ಷ. ಅವರ ನಡುವೆ ಸವಾಲು ಜವಾಬು, ಜತೆಜತೆ, ಕುಣಿತ ಕಾಳಗ ಅಸುರರ ವಧೆ.

ಗೌಣಕಾಲಾ

ಇದು ಪೂರ್ತಿ ಗೀತ ಸಂವಾದಗಳ ನಾಟ್ಯ ರೂಪಕ. ಪುಟ್ಟ ನಾಟಕದಂತೆಯೇ, ಇದರಲ್ಲಿ ಯಶೋದೆ, ರಾಧೆ, ಗೋಪ-ಗೋಪಿಯರ ವೇಷಗಳು, ಪೂರ್ವರಂಗ ಹರಿದಾಸನ ಕೀರ್ತನಾ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಶೈಲಿಯದು. ಉತ್ತರ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಯಶೋದಾಕೃಷ್ಣ ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರ ಸಂವಾದ ಗೀತೆಗಳು, ನೃತ್ಯಗಳು, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇದುವೇ ಗೋಮಂತಕದ ಹಳೆಯ (ಮೂಲ) ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ, ಇದರ ಮುಂದಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ "ದಶಾವತಾರಿ ನಾಟಕ"

ಬಾಲಲೀಲಾ ಕಾಲಾ

ಇದರ ಸ್ವರೂಪ ಬಹುತೇಕ ದಶಾವತಾರದಂತೆಯೇ. ಇದರಲ್ಲಿಯು ಪದ್ಯ ಭಾಗ ಪ್ರಾಚೀನ ಮರಾಠೀ (ಸಂತ) ಕವಿಗಳ ರಚನೆಗಳಿಂದ ಆಯ್ದುದ್ದೂ ಸಂಗೀತ ಗೋಮಂತಕೀಯ ಜಾನಪದ, ತಾಳ ಧ್ರುಪದಮಟ್ಟ ಈಗ ಇವೆಲ್ಲ ಲುಪ್ತ ಪ್ರಾಯ ಮೃದಂಗ ತಾಳದ ಜತೆ ಭಾಗವತ (ಹರಿದಾಸ), ಅವನ ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ತಾಳ ಹಿಡಿದ 20-25 ಮಂದಿ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ಚಂದ್ರಾಕೃತಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಮೃದಂಗ ಎರಡು-ಒಂದು ಪೂರ್ತಿ ತಾಳ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ತಾಳ ಹಿಡಿದವರ ಜತೆ 'ಟೀಕಾ' ಹಿಡಿಯಲಿಕ್ಕೆ

ಹರಿದಾಸನಿಂದ ಮಂಗಲಾ ಚರಣ. ಆಮೇಲೆ ಗಣಪತಿ, ಸರಸ್ವತಿ, ಶಿವ ಪಾರ್ವತಿ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಕುಣಿದು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹರಿದಾಸನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಪದ್ಯಗಳು ವಿಶೇಷ. ಅದೂ ಗೋವೆಯ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು: ಹರಿದಾಸನ ಉಡಿಗೆತೊಡಿಗೆ ಭರ್ಜರಿ.- ಜರೀಮುಂಡಾಸು,

ಪೀತಾಂಬರ, ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಜರೀ ಶಾಲು, ಕೊರಳಿಗೆ ಕಂಠೀಹಾರ ಇತ್ಯಾದಿ. (ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅತ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ "ಮೊದಲನೆಯ ವೇಷ" ವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿರಬಹುದೇ?)

ಆಖ್ಯಾನದ ಆರಂಭ ಎರಡು ಬಗೆ. ದಕ್ಷಿಣ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಂಬರೀಶನ ಕತೆಯಿಂದ ಉತ್ತರವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ "ಪರೀಕ್ಷಿತಿಯ ತೆಯಿಂದ. (ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ" ಎಂಬಂತೆಯೇ:) ಆಖ್ಯಾನದ ಕೊನೆ ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರದಲ್ಲಿ

ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಯಲಾಟ ಇಡಿಯ ಆಖ್ಯಾನ ಕೃಷ್ಣಬಲರಾಮರು ಗೋಪಬಾಲಕರೊಂದಿಗೆ ನಡೆಯಿಸಿದ ಕ್ರೀಡೆ ಎಂಬಂತೆ ಮುಗಿಯುವದಷ್ಟೇ "ರಾಮಕೃಷ್ಣರು ಮನೆಗೆ ಬಂದರು ಬಾಗಿಲ ತೆರೆಯರೋ!" ಎಂಬ ಹಾಡಿನೊಂದಿಗೆ? ಈ ಗೋಮಂತಕದ "ಬಾಲಲೀಲಾ ಕಾಲಾ"ದ ಚೌಕಟ್ಟು ಅದೇ ಆಗಿದೆ.

ನಮ್ಮ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ "ಚಿನ್ನದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ" (ಪೆಠಾರಿ) ಪೂಜ್ಯ ಅದು ದೇವಸ್ಥಾನದ ಅರ್ಚಕರಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಗರ್ಭಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟಿರುವುದು ರೂಢಿ. ಆಟದ ಮುಂಚೆ ಹರಿದಾಸ ಈ 'ಪೆಠಾರಿ'ಯಿಂದ ಗಣಪತಿ ಮುಖವಾಡ, ಸರಸ್ವತಿಯ ಸೊಂಟದ ನವಿಲು, ಕೃಷ್ಣನ ಗೊಂಬೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೊರತೆಗೆದು, ದೀವಿಗೆ ಇರಿಸಿ ಪೂಜೆ ಆರತಿ ಹಣ್ಣುಕಾಯಿ ಮಾಡಿ ರಂಗದೇವತೆಯ ಸ್ಥಾಪನೆ ಮುಗಿಸುತ್ತಾನೆ. (ಮುಖವಾಡಗಳು ಮರದಿಂದ ಅಥವಾ ಕಾಗದದ ಮುದ್ದೆಯಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದವು) ಆಮೇಲೆ ವೇಷಗಳು ಬಣ್ಣದ ಕೆಲಸ ಮುಗಿದ ನಂತರ ಎಲ್ಲ ವೇಷಗಳೂ 'ಪೆಠಾರಿ'ಯ ಹಾಗೂ ಕೃಷ್ಣನ ಗೊಂಬೆಯ ಇದುರು ನಿಂತು ಪಂಚವಾದ್ಯಗಳ ಅಬ್ಬರದಲ್ಲಿ ಆರತಿ ಎತ್ತುತ್ತಾರೆ. ಈ ಆರತಿ ಹಾಡೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ.

ಅನಂತರ 'ರಂಗಪಟ' (ಬಣ್ಣದ ಚೌಕ)ದಿಂದ ಹರಿದಾಸ ಇಬ್ಬರು ಮೃದಂಗದವರು, ಮಶಾಲು ಹಿಡಿದವರು 5-10 ಮಂದಿ ತಾಳ ಬಡಿಯುವವರು, ಮುಂತಾದವರೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಬಂದು ಪುಟ್ಟ ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿಯೇ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಪಟಾಕಿ ಹಾರಿಸುವದೂ ಉಂಟು. ಕೆಲಸಲ ಹರಿದಾಸ ಕುಣಿಯುತ್ತಲೇ ಬರುವುದುಂಟು. ಇನ್ನು ದಶಾವತಾರ. ಹಿಂದೆ ಗೋವೆಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತೂ ಅವತಾರಗಳ ಲೀಲೆ ಆಡಿತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಹಳಬರು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಇಂದು ಮುಖ್ಯ ಅವತಾರಗಳ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಡಿಸಿ

ಮಿಕ್ಕ ಅವತಾರಗಳ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಹರಿದಾಸ ತನ್ನ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ–ಇದು 1843ನೇ ಇಸವಿಯ ಒಂದು ಪದ್ಯಪಾಠದ ಪಟ್ಟಿಯಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರದಿಂದ ಶಂಖಾಸುರ (ಸಂಕಾಸುರ)ನ ವಧೆ. (ಈ ಶಂಖಾಸುರ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ?) ಹಾಗೆಯೇ ಆಖ್ಯಾನವ ಕೊನೆಗೆ ಕೃಷ್ಣನಿಂದ ಪೂತನಿಯ ವಧೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ನಡುವಿನ ಅವತಾರಗಳ ಹಾರಿಕೆಯ ಹೇಳಿಕೆ. ಈ ಶಂಖಾಸುರ ವಿಷ್ಣುವಿನೊಂದಿಗೆ ಹುಚ್ಚುಚ್ಚಾಗಿ ಮಾತಾಡುವದುಂಟು. ಆದರೊಳಗಿಂದಲೇ ಈ ಹುಂಬ ದೈತ್ಯ ಮುಂದೆ ವಿಕಟ ವಿನೋದ ವಿಚಿತ್ರ ಚೇಷ್ಟೆಗಳ "ಕೋಡಂಗಿ" ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುವದು ವಾಡಿಕೆ ಆಯಿತು. (ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ಕೋಡಂಗಿ' ಹೇಗೆ ಬಂತು ? ಈ ಹಾಸ್ಯವೇಷ "ಕೋಡಗನ ಅಂಗಿ" ತೊಟ್ಟ ಹನುಮ ನಾಯಕನಾದ್ದರಿಂದಲೇ?)

ಮತ್ಸ್ಯನಿಂದ ಶಂಖಾಸುರನ ವಧೆ ಆದ ಮೇಲೆ ಕೂರ್ಮ ವರಾಹರ ಉಲ್ಲೇಖ ಅಥವಾ ಬರೇ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು ಬಂದು ಕುಣಿದು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನರಸಿಂಹವತಾರ ಆಖ್ಯಾನ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಶಂಖಾಸುರನ ವೇಷಕ್ಕೆ ಉದ್ದ ಕೆಂಪು ನಾಲಿಗೆಯ ಮುಖವಾಡ, ತಲೆಗೆ ಮಾವಿನ 'ತುಮಕಿ' (ತಳಿರು) ಮೈತುಂಬ ಉದ್ದ ಕಪ್ಪು ನಿಲುವಂಗಿ. ರಾವಣನಿಗೆ ಹತ್ತು ಮುಖ ಇಪ್ಪತ್ತು ಕೈ. ಗಣಪತಿ ವೇಷದೊಂದಿಗೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬುದ್ಧಿಸಿದ್ಧಿಯರ ಪ್ರವೇಶ.

ಇದು ಗೋವೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನದಿಂದಲೂ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿ ಬಂದ ದಶಾವತಾರಿ ನಾಟಕ. ಈ ನಾಟಕವಾಡುವ ಮೇಳ ನಾಲ್ಕು ಗಾಲಿಗಳ ಒಂದು ಸಂಚಾರಿರಂಗ ಮಂಚವನ್ನು ಜತೆಗೆ ಒಯ್ಯುವುದುಂಟು. (ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಮೇಳಗಳು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಕೊಡುವ ಮಂಚವನ್ನು "ರಥ"ವೆಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಮಂಚಕ್ಕೆ ಕಳಚುವ ಜೋಡಿಸುವ ಗಾಲಿಗಳು ಇರುತ್ತಿದ್ದವು!)

ಈ 'ದಶಾವತಾರ'ದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಒಂದೇ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತೂ ಅವತಾರಗಳ ಮುಖ್ಯ ಮುಖ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿ ನರ್ತಿಸಿ ಕಾಣಿಸುವದು. ಬಯಲಾಟದಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಆಖ್ಯಾನವನ್ನು ಹರಿದಾಸ (ಭಾಗವತ)

ಹಾಡಿಯೇ ವೇಷಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವನು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗದ್ಯಸಂವಾದಗಳು ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧ. ಕಂಠಪಾಠವಾದವು. ಯಕ್ಷಗಾನದಂತೆ ಆಶುಭಾಷಣಗಳಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ 'ಬಯಲಾಟ'ದಿಂದಲೇ ಮೂಲ ಹಾಗೂ ಸ್ಥೂಲ ಪ್ರೇರಣೆ ಪ್ರಭಾವ ಪಡೆದು ಗೋಮಂತಕದ ಈ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬಯಲಾಟವು ನಾವು ಎಂದೋ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟ 'ದಶಾವತಾರ' ಆಟವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಊರ್ಜಿತವಾಗಿ ಉಳಿದು ಬಂದಿದೆ. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ತಜ್ಞರೂ ಅಭ್ಯಾಸಿಗಳೂ ಗೋವೆಯಲ್ಲಿಯ ಕಲೆಯ ಈ ತತ್ಸಮ-ತದ್ಭವಗಳನ್ನು ಅವು ಲೋಪವಾಗುವ ಮುಂಚೆಯೇ ಹೋಗಿ ನೋಡಿ ವ್ಯಾಸಂಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವದು ಈ ರಂಗಸಂಪದವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎಷ್ಟು ಅಗತ್ಯದ್ದು ಮತ್ತು ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕೇ? ●

(ಪ್ರಜಾವಾಣಿ ಜೂನ್ 17-1984)

ಸೆರ್. ನಾರಾಯಣ ಚಂದಾವರಕರ ಮತ್ತು ಬಯಲಾಟದ ಗೀಳು

ಬೆಟ್ಟದ ನೆಲ್ಲಿಯೆಲ್ಲಿ, ಕಡಲಿನ ಉಪ್ಪು ಎಲ್ಲಿ ? ಆದರೆ ಅವೆರಡು ಕೂಡಿದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ರುಚಿ. ಅದೇಕೆ? ನೆಲ್ಲಿ ಒಗರು. ನೀರು ಸಪ್ಪಗೆ. ಆದರೆ ನೆಲ್ಲಿ ತಿಂದು ನೀರು ಕುಡಿದರೆ ನಾಲಿಗೆಗೆ ಅನಿಸುವದು ಸವಿ! ಇಂದೆಂಥ ರಾಸಾಯನಿಕ ಪವಾಡವೋ ! ರಸಿಕತೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಇಂಥ ಪವಾಡಗಳು ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ದೂರ ದೂರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಗಿ ನಡೆದಂತೆ ಕಾಣುವ ಸಂಗತಿಗಳ ಹಿಂದೆ ಏನೋ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಒಳಸುತ್ತ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯಾವದೋ ಕಾರಣದಿಂದ ಏನೇನೋ ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಮರಾಠಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿ ದಿವಂಗತ ಶ್ರೀರಾಮ ಗಣೇಶ ಗಡಕರಿ (ಗೋವಿಂದಾಗ್ರಜ)ಅವರು ತಮ್ಮ 'ಪುಣ್ಯ ಪ್ರಭಾವ' ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಯಿಕೆ ವಸುಂಧರೆಯ ಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹಾಡಿನ ಮಾತು ಹಾಕಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. "ನಚ ಸಂಭವ ಜ್ಯಾಕಾಹೀಂ ಘಡತ ಆಕಾರಣಾತೇಂಹಿಂ" (ಯಾವದು ಅಸಂಭವವೆನಿಸುವದೋ ಅದೂ ಆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಘಟಿಸುವದು!) ಅಂದರೆ ದೂರದ ತೋರಿಕೆಗೆ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ "ಅ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಭೂತ"ವೆಂದು ಕಂಡು ಬರುವ ವಿಭಿನ್ನ ಪಾತಳಿಯ ಇಲ್ಲವೆ ಮಾದರಿಯ ಸಂಗತಿಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಗೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದೋ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ತೀರ ಅಲ್ಪವೂ ಆಗಂತುಕವೂ ಅನಿಸುವ ಒಂದು Chain reaction (ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸರಪಳಿ) ಆರಂಭವಾಗಿ ದೊಡ್ಡದೊಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ

ಘಟನೆ ಸಂಪನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಹಾಗೂ ಪ್ರಕರಣಗಳ ಹಿಂದೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಕಿರ ಅಲ್ಪ-ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ಆಗಂತುಕವೆನಿಸುವ ಘಟಕಗಳನ್ನು ಹೆಕ್ಕಿ ಹೊಂದಿಸಿ ಅರ್ಥೈಸುವ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಬೇಕು. ಆಗ ಇತಿಹಾಸ ವಿನ್ಯಾಸದ ಪ್ರಣಾಲಿಯೂ ಮೂಲತಃ ಹೇಗೆ ಒಂದು ಯೋಗಾಯೋಗಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ (Complex) ಸಂಘಟನೆ ಎಂಬುದು ವಿಶದ ವಾಗುವದು.

ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಸರ್. ನಾರಾಯಣ ಚಂದಾವರಕರರೆಲ್ಲಿ? ನಮ್ಮ ಕರಾವಳಿಯ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳಗಳೆಲ್ಲಿ ? ಎಲ್ಲಿಂದೆಲ್ಲಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ? ಆದರೆ ಸರ್. ನಾರಾಯಣರ ಚರಿತ್ರ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಮೂಲದ ಒಂದು ನಿಮಿತ್ತ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿ ಈ ಮೇಳಗಳ ಬದುಕಿನ ಎಳೆಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಂಬುವುದಾದರೆ ನಂಬಿರಿ.

ಸರ್. ನಾರಾಯಣ ಚಂದಾವರಕರರು ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ಸಿನ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ, ಮುಂಬಯಿ ಹೈಕೋರ್ಟಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನ್ಯಾಯಮೂರ್ತಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಾಗ್ಮಿಗಳು, ಜ್ಞಾನಿಗಳು, ಪಂಡಿತರು, ಮುಂಬಯಿಯ ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ಸಮಾಜದ ಸಂಸ್ಥಾಪಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಹತ್ವದ ವಿಭೂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು. ಮೂಲತಃ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯವರು. ಕುಮಟೆಯಿಂದ ಮೂರು - ನಾಲ್ಕು ಮೈಲು ದೂರದ ಚಂದಾವರದಲ್ಲಿಯ ಸಾರಸ್ವತ ಕುಟುಂಬ ಒಂದರಿಂದ ಬಂದವರು.

ಆದರೆ ಈ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯೂ ಪ್ರತ್ಯುತ್ಪನ್ನ ಮತಿಯೂ ಆದ ಹುಡುಗ ಹೀಗೆ ಮುಂದೆ ಬರಲಿಕ್ಕೆ ಅವರ ಸೋದರಮಾವ ದಿ. ಶ್ರೀ ಶ್ಯಾಮರಾವ್ ವಿಠ್ಠಲ ಕಾಯ್ಕಿಣಿಯವರ ಆಶ್ರಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಪಿತೃತುಲ್ಯ ಸಂಗೋಪನೆ ಸಂವರ್ಧನೆಗಳೇ ಕಾರಣವಾದವು. ಶ್ಯಾಮರಾವ್ ವಿಠ್ಠಲರ ಸೋದರಿಯೇ ಸರ್. ನಾರಾಯಣರ ತಾಯಿ.

ಎಳೆವಯಸಿನದಲ್ಲಿಯೇ ಶ್ಯಾಮರಾವ್ ವಿಠ್ಠಲರು ಬಾಲಕ ನಾರಾಯಣನನ್ನು ಅವನ ತಾಯಿಯೊಡನೆ ತಮ್ಮ ಆಶ್ರಯಕ್ಕೆ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ತಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವರಿಗೆ ಪಾಲಕರಾಗಿ ಉತ್ಕರ್ಷದ ಸೋಪಾನಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಅಂದು ಶ್ಯಾಮರಾವ್ ವಿಠ್ಠಲರು ಮುಂಬಯಿ ಹೈಕೋರ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವಕೀಲಿ ನಡೆಯಿಸಿ ಮುಂದೆ ಬಂದಿದ್ದರು. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ತಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಹಾಗೂ ಇತರ ಸಮಾಜಗಳ ಅನೇಕ ಬಡ ಅನಾಥ ಅಸಹಾಯ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಮುಂಬಯಿಗೆ

ತಂದು ಅವರಿಗೆ ಯೋಗ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಸೌಕರ್ಯಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಅವರನ್ನು ಮಕ್ಕಳಂತೆ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಅವರ ಕಣ್ಣು ತೆರೆಯಿಸಿ, ಹಣೆಬರಹವನ್ನೇ ಅಳಿಸಿ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಬರೆಯಿಸಿ ತಮ್ಮ ಗೋತ್ರಋಷಿಯಂತೆ ಪ್ರತಿ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ರಾದರು. ಮನೆಮಾರು ಬಿಟ್ಟು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿದ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಶ್ಯಾಮರಾವ್ ದಂಪತಿಗಳಿಗೆ ಎಷ್ಟು ವಾತ್ಸಲ್ಯವಿತ್ತೆಂದರೆ, ಪ್ರತಿ ರವಿವಾರ ಈ ಮಕ್ಕಳ ಬೋರ್ಡಿಂಗುಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅವರನ್ನು ಗುಂಪು ಗುಂಪಾಗಿ ತಮ್ಮ ಮನೆಗೆ ಕರೆತಂದು ಅವರಿಗೆ ಎಣ್ಣೆ ಪೂಸಿ ಬಿಸಿ ನೀರಿನ ಅಭ್ಯಂಜನ ಮಾಡಿಸಿ, ಸಾರಸ್ವತ ಸಮಾಜದವರ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಊಟ'ವೆನಿಸುವ ಕೊಚ್ಚಿಗೆ ಅಕ್ಕಿಯ ಗಂಜಿ ಮತ್ತು ಬಸಳೆಯ ಹುಳಿಯನ್ನು ಯಥೇಷ್ಟ ಉಣಬಡಿಸಿ ಆ ಮಕ್ಕಳ ಮನೆ ಹಂಬಲದ ಬೇನೆಗೆ ಪರಿಹಾರ ನೀಡಿ ಹರ್ಷ ಹುಟ್ಟಿಸಿ ತಾವೂ ಸಂತೋಷಪಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಂದಿಯ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಇಷ್ಟು ಮುದ್ದಿನಿಂದ ಕಾಣುವ ಶ್ಯಾಮರಾವ್ ವಿಠ್ಠಲರು ತಮ್ಮ ಸೋದರಳಿಯ ನಾರಾಯಣನನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು!

ಆದರೆ ಈ ಹುಡುಗ ಆ ಎಳೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ತಾಯಿಯೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿ ತಂದೆಯಿಂದ ಇಷ್ಟು ದೂರ ಪರಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೆಂದರೂ ಪರ ಗೃಹದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಉಳಿದು ಬೆಳೆಯುವಂತಾಯಿತು? ಶ್ಯಾಮರಾವ್ ವಿಠ್ಠಲ ಕಾಯ್ಕಿಣಿಯವರ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಚರಿತ್ರವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಪ್ರಕಟಣೆಗಾಗಿ ಬರೆಯಲು ಕೈಗೊಂಡಾಗ ನನಗೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕಾಡಿತು. (ಶ್ಯಾಮರಾವ್ ವಿಠ್ಠಲರು ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕ ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘದ ಸ್ಥಾಪನಾಚಾರ್ಯರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು !) ಈ ಕುರಿತು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ನನಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಮಾಹಿತಿಯು ಈ ಬರಹದ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳ ಚಿಂತನೆಗೆ ಚಾಲನೆ ಕೊಟ್ಟಿತು.

ಬಾಲಕ ನಾರಾಯಣನ ತಂದೆ ಗಣಪತರಾಯರು. ಅವರು ಸಿರಸಿಯಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ವಕೀಲಿ ವ್ಯವಸಾಯದಲ್ಲಿದ್ದರು ಆದರೆ ಆ ಗೃಹಸ್ಥರು ತುಂಬ ಲಹರಿಯವರು ಇವರ ವಕೀಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ (ಅಂದಿನ ವಕೀಲಿ ಎಂದರೆ ಸ್ಕೂಲ್ ಫೈನಲ್ ಪರೀಕ್ಷೆ ಮುಗಿಸಿ 'ಹೈಕೋರ್ಟಪ್ಲೀಡರ' ಪರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೋ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿಯೋ ಕೊಟ್ಟು ವಕೀಲಿ ವ್ಯವಸಾಯ ನಡೆಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.)

ಆದರೆ ಈ ಗಣಪತರಾಯರಿಗೆ ಒಂದು ಅಸಾಧ್ಯ ಗೀಳು:- ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ್ದು. ದಶಾವತಾರ ಮೇಳ ಊರಿಗೆ ಬಂದರೆ ಅವರು ಅದರ ಬೆನ್ನಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಊರಲ್ಲಿ ಇದ್ದಷ್ಟು ದಿನ ಆಟಗಳನ್ನು ನೋಡುವದಲ್ಲದೆ ಮೇಳ ಬೀಡು ಕಿತ್ತ ಮೇಲೆಯೂ ಬಯಲಾಟಗಳ ಹಂಗಾಮು ಮುಗಿಯುವ ತನಕವೂ

ಮೇಳದ ಬೆನ್ನಿಗೇ ಹಾಲಿಂದ ಜಾರಿಗೆ ಈ ರಾಯರು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು. ತಿಂಗಳು ಗಟ್ಟಲೆ ಹೀಗೆ ಆಟದ ಮೇಳಗಳೊಂದಿಗೇ ಅಲೆದಾಡುತ್ತ ಉಳಿಯುವ ಗಣಪತರಾಯರು ಮನೆಮಾರು, ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳ ಯೋಗಕ್ಷೇಮವನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷ ಮಾಡಿ ತಮ್ಮ ಆಟದ ಹುಚ್ಚಿನಲ್ಲಿಯೇ ಮೈಮರೆತು ಇರುತ್ತಿದ್ದರು.

ಇದರಿಂದ ಅವರ ಅಪ್ತೇಷ್ಟರೆಲ್ಲ ಗಣಪತರಾಯರನ್ನು 'ಪಿಸ್ಸೊಗಂಪ' (ಹುಚ್ಚಗಂಪ) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಈ ಹುಚ್ಚು ಇನ್ನೇನಲ್ಲ. ತಲೆಕಟ್ಟು ಭ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಅಸಾಧ್ಯ ಗೀಳು. ಈ ಒಂದು ಗೀಳಿನಿಂದಾಗಿ ಕುಟುಂಬದ ನಿರ್ವಾಹ ಕಷ್ಟವಾಯಿತು. ಮಡದಿ ಮಕ್ಕಳು ಅಸಹಾಯ ರಾದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ತಾಯಿ ಮಗನೊಂದಿಗೆ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣನ ಆಶ್ರಯಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಉಳಿದಳು.

ಅಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಸಾಧ್ಯಗೀಳು ಹಿಡಿದಿದ್ದರಿಂದ ಗಣಪತರಾಯರ ಈ ಸುಪುತ್ರ ತಂದೆಯಿಂದ ದೂರ ಸೋದರಮಾವನ ಆರೈಕೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಮುಂದೆ ಭಾರತದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಆಕಾಶದ ದೇದೀಪ್ಯಮಾನ ತಾರೆಯಾಗಿ ಮೆರೆದನು. ತಂದೆಯ ಬಯಲಾಟದ "ಹುಚ್ಚು" ಒಂದು ರೀತಿ ಶಾಪವಾದರೂ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿ ವರ ದಾನವೇ ಆಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ದಶಾವತಾರ ಆಟಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಂದೆಯ ಈ ಹಾರೈಕೆ ಮಗನಿಗೆ ಒಂದು ಹರಕೆಯಾಗಿಯೇ ದಕ್ಕಿತು.

ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಈಚೆಗೆ ನಮ್ಮ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ ಗಳ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ ಹೇಗಿತ್ತೋ ಗೊತ್ತಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚಂದಾವರಕರ ಗಣಪತ ರಾಯರಂಥ ಒಂದು ವಿದ್ಯಾವಂತ ಸಂಸ್ಕಾರವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿಸುವಂಥ ಗುಣಮಟ್ಟವನ್ನು ದಶಾವತಾರ ಆಟಗಳ ಅಂದಿನ ಕಲೆ ಪಡೆದಿತ್ತು. ಆ ಮಟ್ಟದ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಕುಟುಂಬದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿಯೇ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ ಒದಗಿ ಬಂದಿತು. ಇದು ನಮಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿ.

ಜತೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳ ಅಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಚಂಡ ಆಕರ್ಷಣೆ, ಮಾದಕ ವಸ್ತುಗಳ ಸೇವನೆಯು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಅಭೇದ್ಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ವ್ಯಸನವಾಗುವದೋ: ಅದೇ ರೀತಿ ಬಯಲಾಟಗಳ ಮೋಹ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಲಿದವರಿಗೆ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿಸಿ ಬಿಡಿಸಲಾರದ ಹವ್ಯಾಸವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಮನೆಮಾರು ಬಿಟ್ಟು ಇಲ್ಲವೆ ಮಾರಿಕೊಂಡು ಆಟದ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಹೋರೆಗೂ ಪಟ್ಟಾಗಿ ನಿಂತು ತಮ್ಮ ಬಾಳು ಹಾಳು

ಗೆಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅದು ಧನ್ಯವಾಯಿತೆಂದು ಆಯುಷ್ಯ ಕಳೆಯುವವರು ಇಂದಿಗೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಕ್ರೀಡಾರಂಗ, ಕಲಾರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ವ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಬೀಳುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಬಯಲಾಟದ ಈ ಹುಚ್ಚು ಜೂಜು, ಕುಡುಕತನಗಳ ಜೀವ ನುಂಗುವ ಚಟ ದಂತೆ! ಸಂಗೀತ, ನರ್ತನ ಮುಂತಾದವುಗಳ ದುರ್ದಮ್ಯ ಮೋಹಕ್ಕೆ ಮಾರಿ ಹೋಗು ವವರು ಈ ಮಾನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವರೇ.

ಇಂಥ ಪ್ರಬಲ ಪ್ರಚಂಡ ಸೆಳೆತ ಈ ಜನಪದ ನಾಟ್ಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದದ್ದು ಹೇಗೆ ? ಏಕೆ ?

ಇಂದಿಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವ ಅನೇಕ ಜನ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರೂ ಆಧುನಿಕರೂ ಎಂದೆನಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರೌಢ ಹಾಗೂ ಯುವಜನರು ನಾಟಕ ಸಿನೇಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸುವದಿಲ್ಲ. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ, ಅದರ ಗಾನದಲ್ಲಿ ಆಗಲಿ ನೃತ್ಯ ನಾಟ್ಯ ಕಥೆ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಯಾವದೇ ಅಂಗದಲ್ಲಿ ಆಗಲಿ, ವಿಶೇಷ ವೈವಿಧ್ಯ ನಾವಿನ್ಯ ಕಡಿಮೆಯೇ. ಯಾವ ಆಖ್ಯಾನ ತೆಗೆದು ಕೊಂಡರೂ ಅದು ಒಂದೇ ಅಚ್ಚಿನದೇ "ಎಕ್ಕಲಗಾಣ" (ಏಕಲಾ = ಒಂಟಿ) ವೇಷಗಳ ಮಾದರಿ ಅದೇನೇ ಕಿರೀಟದವೇಷ ಪೂಗಡೆಯವೇಷ, ಅಡ್ಡಪೂಗಡೆಯವೇಷ ಬಣ್ಣದವೇಷ, ಕೋಡಂಗಿ - ಈ ವೇಷ ರೂಪಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಪಡಿಯಚ್ಚು ಅದೇನೇ, ಕಥೆಯ ಸಂವಿಧಾನವೂ ಒಂದೇ ಪರಿ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಲಿ, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ತಾಳ ಕಾಲ ಲಯಗಾರಿಕೆಯ ಗತ್ತು ಗಮ್ಮತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಲಿ ಅಂಥ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವ ಬೇರ್ಪಾಟಗಳೇ ಇರುವದಿಲ್ಲ. ಆಟದಿಂದ ಆಟಕ್ಕೆ ಆಖ್ಯಾನದ ಹೆಸರು ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂಕಿತನಾಮಗಳು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ಇದ್ದಂತೆ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸದ Pattern ಒಂದೇ ಬಗೆ. ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಕುಣಿತದ ಮಾದರಿಗಳೂ ಹಾಗೆಯೇ. ಕೆಲವೇ ಗತಿಯವು. ಅವುಗಳ ಪದ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಇಲ್ಲವೆ ಜಟಿಲ ಚಾತುರ್ಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಕಲಾವಂತಿಕೆ ಅಭಿನಯದ ವಿಸ್ಮಯಕಾರಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಇರುವದೇ ಕಡಿಮೆ. ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡೇ ಇದರ ಗಾನ ಪ್ರಪಂಚ, ರಾಗಧಾಟಿ, ಮಟ್ಟುಗಳು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಾಯಿಂದ ಕಿವಿಗೆ. ಕಿವಿಯಿಂದ ಬಾಯಿಗೆ ಸಾಗಿಬಂದವು. ಅವುಗಳ ಸ್ವರಸಂಚಾರ ಲಯಕಾರಿ ಭಾವ ಪರಿಪೋಷ ಎಲ್ಲವೂ ಅಸ್ವತಂತ್ರ. ಕೇವಲ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಪರಿಪೋಷಕ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟು ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಒಂದನ್ನು ಒಂದು ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿಷ್ಠ ರಸಾವಿರ್ಭಾವದ ಸಂಯುಕ್ತ ಸಿದ್ಧಿ.

ಹೀಗಿದ್ದೂ-ಅಥವಾ ಹೀಗಿದ್ದರಿಂದಲೇ ? ಗ್ರಾಮೀಣ ಇಲ್ಲವೇ ಪ್ರಾಕೃತ ಮನೋಧರ್ಮದ ನಾಗರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಈ ನೃತ್ಯನಾಟ್ಯ ಕಲಾವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಪೂರ್ತಿ

ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ವಶವಾಗುತ್ತಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿಯ ಚಂಡೆ-ಮದ್ದಳೆಗಳ ಆವಿದ್ಧ (ಸುಕುರತೆಯ ಅಂಶವೇ ಅಲ್ಪ) ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅವರ ರಕ್ತಗತವಾದ ಲಯಕಾರಿಕೆಯ ಜೀವಾಳ ಅನನ್ಯವಾಗಿ ಓಗೊಡುತ್ತಿರಬೇಕು. ವೀರರೌದ್ರ ಶೃಂಗಾರ ಕರುಣ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯಗಳ ಮೂಲ ಪ್ರಾಕೃತ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಹಸಿವೆಗೆ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಲಿಯಂತೆ- "ಏಕಂ ಸಮಾರಾಧನಂ" ಆಗುತ್ತಿರಬೇಕು. ಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ನಿಂತ ಭಾವ ವಿನ್ಯಾಸ ನಾಗರಿಕ ಯುಗಕ್ಕಿಂತಲೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕಾರವಿದು. ಜನಮನದ ತಳದಲ್ಲಿ ಆಳದಲ್ಲಿ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದ ತಾಳದ ಸೆಳೆತ.

ಈ ಪೂರ್ವ ಸಂಸ್ಕಾರ ಇಲ್ಲವೇ ನಮ್ಮ ವೇದಾಂತದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವದಾದರೆ ವಾಸನಾಬಲದ ಒಂದು ಪರಿಪಾಕವೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಂಥ ದೊಡ್ಡಾಟದಂಥ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಲವುಳ್ಳವರಿಗೆ ಎಂದೂ ಹಳಸದ ಹಿಂಗದ ಹಚ್ಚ ಹಸಿಯಾದ ಹವ್ಯಾಸ. ಒಂದು ಬಗೆಯ "ನಶಾ"-ಹುಚ್ಚು.

ಬಯಲಾಟದ ಈ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿಸುವ ಗೀಳಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಮೂಲಗಾಮಿಯಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಇರಲೂ ಸಾಕು. ಅದು ಈ ರಂಗದ ಕಲಾತಜ್ಞ ಸಂಶೋಧಕರು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸವಾಲು. ಸದ್ಯ ಇಷ್ಟೇ ವಿವೇಚನೆ ಸಾಕು. ●

(ಶಾಯಿಮುದಿ)

ರಾಮ ಗಣೇಶ ಗಡಕರಿ

ರಾಮ ಗಣೇಶ ಗಡಕರಿ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಹಿರಿಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಕವಿ. ನಾಟಕಕಾರ ಹಾಗೂ ವಿನೋದ ಲೇಖಕ. ಇಂದಿಗೆ ೧೦೦ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಜನ್ಮವೆತ್ತಿದರು. ದಾರಿದ್ರ್ಯ ಹಾಗೂ ದುಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯವಾದಂಥ ಕ್ಷಯ ರೋಗದಿಂದ ಬಳಲುತ್ತ ತನ್ನ 34ರ ಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅಪ್ರತಿಮ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸಮುಜ್ವಲ ಬದುಕನ್ನು ಮುಗಿಸಿದರು– ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕವಿ ಕೀಟ್ಸ್‌ನಂತೆ, ನಮ್ಮ ಮುದ್ದಣನಂತೆ. "ಮುಹೂರ್ತಂ ಜ್ವಲತಂ ಶ್ರೇಯಃ ನಚ ಧೂಮಾಯಿತಂ ಚಿರಂ" ಎಂಬ ನುಡಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಚಿರ ವಿಖ್ಯಾತರಾದರು. ಅಂಥ ಅಲ್ಪಾಯುಷ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ತಮ್ಮ ಒಂದೇ ಒಂದು ಕವನ ಸಂಗ್ರಹ, ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತೂ ಒಂದು ವಿನೋದೀ ಲೇಖನಗಳ ಸಂಪುಟದಿಂದ ಮೃತ್ಯುಂಜಯರಾದರು. ಗಡಕರಿಯವರು ಇಂದಿಗೂ ಮರಾಠೀ ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರೇಮಿಗಳ ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚಿನ ಕವಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂಬಯಿ ಬಳಿಯ ಠಾಣೆಯಲ್ಲಿಯ 'ಗಡಕರಿ ರಂಗಾಯತನ'ವೆಂಬ ಭವ್ಯ ರಂಗ ಮಂದಿರವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ.

ಗಡಕರಿ (ಕವಿ 'ಗೋವಿಂದಾಗ್ರಜ') ಅವರ ಜನ್ಮಶತಾಬ್ಧಿಯನ್ನು ಇಂದು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಆದ್ಯಂತ ಸರಕಾರ, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಸಾಹಿತಿಗಳ ಕೂಟಗಳು ಕೂಡಿಯೇ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಆಚರಿಸುತ್ತಿವೆ. ಈ ಇಡಿ ವರ್ಷ ಗಡಕರಿಯವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ವಾಙ್ಮಯಗಳ ಕುರಿತು ಆಕಾಶವಾಣಿ, ದೂರದರ್ಶನ

ವಿದ್ವನ್ಮಂಡಲಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣ ಕಾವ್ಯ ವಾಚನ,ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ.

ಅಪ್ರತಿಮ ಪ್ರತಿಭೆ, ಅಪ್ರತಿಮ ಭಾಷಾ ವೈಭವ, ಅಪ್ರತಿಮ ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸ, ಅಪ್ರತಿಮ ಹಾಸ್ಯ ಹಾಗೂ ಕರುಣಾರಸಾವಿಷ್ಕಾರದ ಪ್ರಭುತ –ಇವುಗಳಿಂದಾಗಿ ಗಡಕರಿಯವರ ಪ್ರಭಾವ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅಂದು ದಕ್ಷಿಣ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರವೆಂದೆನಿಸಿಕೊಂಡ ನಮ್ಮ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕವಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯೋಪಾಸಕರ ಮೇಲೆ ಆಳವಾಗಿಯೋ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿಯೋ ಬಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಅದೇನು ಅಂಥ ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ.

ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುವದಾದರೆ ನಮ್ಮ ವರಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆ ಪುಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲೇಜು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಕವಿ ಗೋವಿಂದಾಗ್ರಜರ ಕಾವ್ಯದ ಚಮತ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಶ್ಲೇಷ ಪ್ರಚುರ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಗೆ ಅವರ ವಿಕಟ ವಿನೋದದ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಸ್ವೈರ ಉಡ್ಡಾಣಕ್ಕೆ 'ವಾಗೀಂದ್ರ ಜಾಲಕ್ಕೆ' ಮನಸೋತಿದ್ದರು. ಗಡಕರಿಯವರ ವಾಗ್ವೈಜಯಂತಿ ಹೂವಿನ ಜೇನಿಗೆ ಗುಂಗುಗಾನವೆಸಗುವ ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸ ಅಂದು ಬಂತು. "ಮಾತು ಮಾತು ಮಥಿಸಿ ಬಂದ ನಾದದ ನವನೀತದ ಹಿಂದೆ." ಗಡಕರಿಯವರ ವಾಙ್ಮಯಾಭ್ಯಾಸದ ಮಂಥನ ಕ್ರಿಯೆ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಕಂಪೆನಿಗಳ ಬಹು ಬೇಡಿಕೆಯ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದ ದಿ. ಕಂದಗಲ್ಲ ಹನುಮಂತರಾಯರು ಗಡಕರೀ ಸಂಪ್ರದಾಯದವರೇ ಆಗಿದ್ದರು. ಅದೇ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಕಂದಗಲ್ಲರ ಗೆರೆಯನ್ನೇ ಗೀರುವ ವ್ಯವಸಾಯಿಕ ನಾಟಕಕಾರರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಂದಿ ಇದ್ದಾರೆ.

ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಶುಕ್ಲ ಮತ್ತು ಕಮತ ನೂರಕರ ಎಂಬವರು ಗಡಕರೀ ಶೈಲಿಯ ನಾಟಕ ಕಾರರಾಗಿದ್ದರು. "ಗಡಕರೀ: ವ್ಯಕ್ತಿ ವ ವಾಙ್ಮಯ"ವೆಂಬ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಚರಿತ್ರ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದ ವಿ. ಸ. ಖಾಂಡೇಕರ, ಕವಿ ನಾಟಕಕಾರ ಆಚಾರ್ಯ ಅತ್ರೆ ಗಡಕರಿಯವರ ಶಿಷ್ಯರೇ. ಗಡಕರಿಯವರ 'ಪ್ರೇಮ ಸಂನ್ಯಾಸ' ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾದ ಬಾಲವಿಧವೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಶುಕ್ಲರ 'ಸೌಭಾಗ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಮಿ' ನಾಟಕದ್ದು. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು 'ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಕೋಕಿಳ' ಶಂಕರರಾವ ಸರನಾಯಿಕರ ಯಶವಂತ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿತ್ತು. ಕಮತನೂರಕರರ 'ಶ್ರೀ' ನಾಟಕವು ಗಡಕರಿಯವರ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ 'ಏಕ ಚ ಪ್ಯಾಲಾ' ಎಂಬ ಮದ್ಯಪಾನದ ಕುರಿತ ನಾಟಕವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ಕುದುರೆ ಜೂಜಿನ ದುರ್ವ್ಯಸನದ ದುರಂತವನ್ನು

ತೋರಿಸುವ ರೂಪಕ. ಬಾಬೂರಾವ್ ಪೇಂಢಾರಕರರ ಲಲಿತ ಕಲಾದರ್ಶ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯು ಇದರಿಂದ ಅಪಾರ ಯಶಸ್ಸುಗಳಿಸಿತ್ತು. ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಕೇಶವ ಅತ್ರೆಯವರು ಗಡಕರಿಯವರ ವಿಕಟ ವಿನೋದದ ಪ್ರಚಂಡ ಹಾಸ್ಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಪಳಗಿಸಿಕೊಂಡರೆ. ವಿಷ್ಣು ಸಖಾರಾಮ ಖಾಂಡೇಕರರು ಗುರುವಿನ ಚಾಟೂಕ್ತಿ, ಚತುರೋಕ್ತಿಗಳ ಮಾರ್ಮಿಕ ಕಾವ್ಯಮಯ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಸಾದ ದೀಕ್ಷೆ ಪಡೆದರು. (ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ witty epigramatic ಮಾತಿಗೆ 'ಕೋಟ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ದರಿದ್ರ ಗಡಕರಿಯವರಂತೆ ಖಾಂಡೇಕರರೂ ಕೋಟ್ಯಧೀಶ"ರಾಗಿ ಹೋದರು.)

ಗಡಕರಿ ಯುಗದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮರಾಠೀ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿತರಾದ ಹಿರಿಯ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದರೆ ಅಣ್ಣಾಸಾಹೇಬ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ, ಗೋವಿಂದ ಬಲ್ಲಾಳ ದೇವಲ, ಶ್ರೀಪಾದ ಕೃಷ್ಣ ಕೋಲ್ಹಟಕರ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾಕರ ಕೃಷ್ಣ ಖಾಡೀಲಕರ. ಗಡಕರಿಯವರು ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ ಕಂಪೆನಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಲನಟರಿಗೆ ಪಾಠ ಹೇಳುವ 'ಮಾಸ್ತರ'ರಾಗಿದ್ದರು. ನಾಟಕಗಳ ತಾಲೀಮುಗಳನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಕಣ್ಣೆದುರು ಇವರೆಲ್ಲ ನಾಟ್ಯಪಿತಾಮಹರ ಮಾದರಿಗಳು ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದವು. ಅವರಿಂದ ಪಾಠ ಕಲಿತು ಅವರಿಂದ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದ ನಾಟ್ಯ ಲೇಖನವನ್ನು ಗಡಕರಿಯವರು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ವಿಶೇಷತಃ ಕೋಲ್ಹಟಕರರನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮ ಗುರುಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಏಕಲವ್ಯನಂತೆ ಇವರಿಗೂ ಗುರುವಿನ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸಮಾಗಮವಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಶಯದ ನಾಟ್ಯವಸ್ತು ಮತ್ತು ಚತುರೋಕ್ತಿ ವಿನ್ಯಾಸ ಇವರು ಗುರುವಿನಿಂದ ಕಲಿತದ್ದು. ಜತೆಗೆ ಕೋಲ್ಹಟಕರರ ಹಾಸ್ಯ ಹರಟೆಯ ಪ್ರಕಾರ, ತಾವೂ 'ಬಾಳಕರಾಮ'ನೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಗಡಕರಿಯವರು ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಕೋಲ್ಹಟಕರರ 'ಸುದಾಮಾಚೇ ಪೋಹೆ' ('ಸುದಾಮನ ಅವಲಕ್ಕಿ')ಯಂತೆ ಗಡಕರಿಯವರ 'ರಿಕಾಮ ಪಣಾಚೀ ಕಾಮಗಿರಿ' (ಕೆಲಸವಿಲ್ಲದಾಗಿನ ಕೆಲಸ) ಮರಾಠಿಯ ಹಾಸ್ಯಪ್ರಬಂಧ ಸಂಕಲನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮೈಲುಗಲ್ಲು.

ಗಡಕರಿಯವರ ಪ್ರಪ್ರಥಮ (ಗದ್ಯ) ನಾಟಕ 'ಪ್ರೇಮ ಸಂನ್ಯಾಸ,' ಇದು ಒಂದು ಪ್ರೌಢ ಪಕ್ವ ಕೃತಿಯಾಗಿಯೇ ರಂಗವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿತು. ಒಮ್ಮೆ ಗಂಧರ್ವ ಕಂಪೆನಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ 'ಸ್ವಯಂವರ' ನಾಟಕವನ್ನು ವಿಂಗ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಗಡಕರಿಯವರು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೃಷ್ಣನ ಪ್ರಥಮ ರಂಗಪ್ರವೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಆತ ಒಂದು ಕೈಯಲ್ಲಿ ರುಕ್ಮಿಣಿಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಕೈಯಿಂದ ಶಿಶುಪಾಲನನ್ನು ಬಿಗಿದು ಹಿಡಿದು ತರುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ, ಹತ್ತಿರ ನಿಂತವರಿಗೆ ಗಡಕರಿ ಉದ್ಗರಿಸಿದರು. "ನನ್ನ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಒಂದು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೋಲ್ಹಟಕರ

ಇನ್ನೊಂದು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಖಾಡೀಲಕರ, ಇಬ್ಬರ ನಾಟ್ಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ." ಈ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತನ ಆತ್ಮ ವಿಶ್ವಾಸದ ಉದ್ಗಾರ ಅಷ್ಟೇ ಯಥಾರ್ಥವೂ ಆಗಿತ್ತು.

ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ ಕಂಪೆನಿಯಲ್ಲಿ ಗಡಕರಿಯವರಿಗೆ ನಟ, ನಾಟಕಕಾರ, ನಾಟ್ಯರಂಗಗಳ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕ ಬಂತು. ಇದರಿಂದ ಅವರ ಕೈಯಿಂದ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ತೇಜಸ್ವಿಯಾದ ನಾಟ್ಯ ಕೃತಿಯೇ ಹೊರಬಂದವು. 'ಪ್ರೇಮಸಂನ್ಯಾಸ' ನಂತರ ಅವರು 'ಪುಣ್ಯಪ್ರಭಾವ' 'ಭಾವಬಂಧನ' ಮತ್ತು 'ಏಕಚ ಪ್ಯಾಲಾ' ಎಂಬ ಯಶಸ್ವೀ ಪೂರ್ಣಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ವಿಶೇಷತಃ ಭಾವ ಬಂಧನ ಮತ್ತು ಏಕಚ ಪ್ಯಾಲಾ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಎರಡು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳನ್ನು ಮುಳುಗುವ ದುರವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಮೇಲೆತ್ತಿ ಪೂರ್ತಿ ಚೇತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿದವು.

ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ ಕಂಪನಿಯೊಡೆದು ಗಂಧರ್ವ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿ ಹುಟ್ಟಿತು. ಆಗ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರಿಗೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಕೊಡುವವರು ಖಾಡೀಲಕರರು. ಗಂಧರ್ವ ಕಂಪೆನಿಯ ರಂಗ ಭೂಮಿಯನ್ನು ವೈಭವ ಸಂಪನ್ನಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಖಾಡೀಲಕರರ 'ಸ್ವಯಂವರ', 'ದ್ರೌಪದಿ' 'ವಿದ್ಯಾಹರಣ' ಮತ್ತು 'ಮಾನಾಪಮಾನ' ನಾಟಕಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಜನತೆಯನ್ನು ಮರುಳುಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಶ್ರೀಮಂತ ಸಾಲಂಕೃತ ಸುಂದರ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷದ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರು. ಆಗ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರು ಒಮ್ಮೆ ಗಡಕರಿಯವರಿಗೆ ಹೊಸ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಬರೆದುಕೊಡಲು ಕೇಳಿಕೊಂಡರು. ಆಗ ಗಡಕರಿ ಆಹ್ವಾನವಿತ್ತರು "ನೋಡಿ, ನಾರಾಯಣರಾವ್ ಖಾಡೀಲಕರರು ನಿಮ್ಮನ್ನು ಭಾರಿ ಜರತಾರಿ ಶಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಂಗರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ನಾನು ಹಳೇ ಹರಕು ಸೀರೆ ಯುಡಿಸಿ ನಿಮ್ಮನ್ನು ಸ್ಟೇಜಿಗೆ ತರುತ್ತೇನೆ." ಹಾಗೆಯೇ ಆಯಿತು. ಅವರು ಮದ್ಯ ಪಾನದ ಘೋರ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ 'ಏಕಚ ಪ್ಯಾಲಾ' (ಒಂದೇ ಲೋಟ) ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸರ್ವಸ್ವ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸತ್ಯಾನಾಶಕ್ಕೆ ಅಣಿಯಾದ ಸೆರೆಗುಡಕ ನಾಯಕನ ಹೆಂಡತಿ ಸಿಂಧೂಳ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಾಲ ಗಂಧರ್ವರನ್ನು ಒಂದು ಅಪೂರ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮರಾಠೀ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಂದು ಆಡಿಸಿದರು. ಆ ನಾಟಕದಿಂದ ಬಾಲಗಂಧರ್ವ (ನಾರಾಯಣರಾವ್ ರಾಜಹಂಸ) ಹಾಗೂ ಗಡಕರಿಯವರ ಕೀರ್ತಿ ದಿಗಂತ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಇಂದಿಗೂ ಅದು ಮೊಳಗುತ್ತಿದೆ.

'ಭಾವಬಂಧನ' ನಾಟಕವನ್ನು ಅವರು ಮಾಸ್ತರ ದೀನಾನಾಥರ (ಹಿನ್ನೆಲೆ ಗಾಯಿಕೆ ಮಂಗೇಶಕರ ಭಗಿನಿಯರ ತಂದೆ) ಬಳವಂತ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಾಗಿ

ರಚಿಸಿದರು. ಅದರಲ್ಲಿಯ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರವೇಶಗಳು 'ಕಾಮಣ್ಣಾ' ಎಂಬ ಪಾತ್ರದ ಚೇಷ್ಟಿತಗಳಿಂದ ಹೆಸರಾಗಿವೆ. ಈ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯಾದ ದಿ. ದಿನಕರ ಎಂಬ ನಟ 'ದಿನಕರ ಕಾಮಣ್ಣಾ' ಎಂದೇ ಮುಂದೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದನು. ಆದರೆ ಈ ಹಾಸ್ಯದ ಧಬಧಬೆಯ ಮೂಲ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡದ್ದು - ಪಂಢರಪುರದ ವಿಠೋಬನಂತೆ ಅಥವಾ ಜೋಗದ ಜಲಪಾತವಂತೆ! ಈ 'ಕಾಮಣ್ಣ' ಒಬ್ಬ ಕನ್ನಡ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಇಂದು ಬಿಂದು ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ಕಪ್ಪು ಕುರೂಪಿ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ಕಾಟಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿ ಪೇಚಾಡುವ ಪ್ರಾಣಿ.

ಗಡಕರಿಯವರಿಗೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕನ್ನಡದ ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲ. 'ಎಂಡು ಗುಂಡು' ಸದ್ದು ಮಾಡುವ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಡಬಡಿಸಿದರೆ ಅದು ಕನ್ನಡ ಎಂಬ ಭಾವನೆ! ಕಾಮಣ್ಣ ಕನ್ನಡವೆಂದು ಏನೋ ಕಲಬೆರಕೆಯ ಭಾಷೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರವೇಶಗಳು ಮರಾಠೀ ಮಂದಿಯನ್ನು ಹೊಟ್ಟೆ ಹುಣ್ಣಾಗುವಂತೆ ನಗಿಸುತ್ತವೆ. ಗಡಕರೀ ಛಾಪು ಹಾಸ್ಯದ ಇತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಪ್ರವೇಶಗಳಂತೆಯೇ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಮಣ್ಣನ ಮಾತಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರ ಹೀಗೆ ಟೀಕಿಸುತ್ತದೆ. "ಮಡಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲುಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟು ಅಲುಗಾಡಿಸಿದಾಗ ಆಗುವ ಸದ್ದಿನಂತೆ ಈ ಕನ್ನಡ." ಇಂಥ ಮಾತಿನಿಂದ ಕ್ರಮೇಣ ಬೆಳಗಾವಿ-ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯ ಕಡೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಗಲಭೆ ಎಬ್ಬಿಸಿದ್ದರಿಂದ 'ಭಾವಬಂಧನ'ದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತು ತೆಗೆದುಹಾಕುವ ಆಶ್ವಾಸನೆ ಕೊಡಬೇಕಾಯಿತು ಬಳವಂತ ಕಂಪನಿಗೆ! ಆದರೆ ಇದೆಲ್ಲ ಗಡಕರಿಯುವರ ಕಾಲ ಸಂದ ನಂತರ ಭಾಷಾಭಿಮಾನ ಜಾಗೃತವಾದ ಯುಗದಲ್ಲಿ.

ಇವೆಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಶೈಲಿಯ Melodramatic ಮತ್ತು Romantic ಮಾದರಿಯವು. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಖಳನಾಯಕರೂ ಅದೇ ಭವ್ಯ ಅಥವಾ ಅತಿ ನೀಚ ಪರಿಮಾಣದವರು. ಹೊಟ್ಟೆ ಬಿರಿಯುವ ಹಾಸ್ಯದಂತೆ ಕರುಳು ಹಿಂಡುವ ಕರುಣೆಯೂ ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಡಿಕನ್ಸನಂತೆ ಗಡಕರಿಯುವರ ಹಸ್ತಸಿದ್ಧಿ. ಜತೆಗೆ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಪ್ರಾಸಾನುಪ್ರಾಸಯುಕ್ತ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ವರ್ಣರಂಜಿತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಛಟ್ಟೆ ಇಳಿಸುವ ಕಲೆ ಅನ್ಯಾದೃಶ. ಉತ್ತಾನ ಹಾಸ್ಯದ ಹಿಂದಿನ ವೈಚಾರಿಕತೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಆಕರ್ಷಕ. ಗಡಕರಿಯುವರ ಈ ಪ್ರತಿಭಾ ವಿಲಾಸದ ವಿಲಕ್ಷಣ ಶಕ್ತಿಯ ಒಂದು ದೋಷವೆಂದರೆ ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ ಮಾತಿನಮಲ್ಲರೇ, ಮರಿ ಗಡಕರಿಗಳೇ!

* * *

ಇವೂ ಅಲ್ಲದೆ ಗಡಕರಿಯುವರ ಎರಡು ಅಪೂರ್ಣ ನಾಟಕಗಳೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ: ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ 'ರಾಜಸಂನ್ಯಾಸ'. ಇದು ಸಂಭಾಜಿಯ ಚರಿತ್ರದ ದುರಂತದ ವಸ್ತು. ಮೊದಲನೆಯ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಗಳೂ ಕೊನೆಯ ಅಂಕದ ಭಾಗವೂ

ಸಿದ್ಧ. ಅಷ್ಟನ್ನೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಲ್ಲಿ ಮರಾಠರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಂದಿನ 'ಶಾಹೀರ'ರ ಭಾಷೆಯ ಮೋಡಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಜಾನಪದ ಭಾವ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಒಡಮೂಡಿಸಿದೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟ್ಯಕೃತಿಯ ಹೊಸ ಶೈಲಿಯಿದು. ಸಂಭಾಜಿಯ ಚಾರಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾತ್ತೀಕರಿಸುವ ಯತ್ನವಿದೆ.

ಆರಂಭದ ದೃಶ್ಯವೇ ಒಂದು ಅಸಾಧ್ಯ ಅದ್ಭುತ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ. ಸಂಭಾಜಿ ಸಿಂಧುದುರ್ಗ ಕೋಟೆಯ ವೀಕ್ಷಣೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಕಡಲಲ್ಲಿ ನಿಂತ ಈ ಕೋಟೆಯ ಕೊತ್ತಳ. ಅಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಜಿ, ಕಿಲ್ಲೇದಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ದೂರದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಜಿಯ ಹಡಗ. ಕೋಟೆಯ ಹತ್ತಿರ ಕಡಲ ಚೆಲುವೆ ತುಳಸಿ, ಕಿಲ್ಲೇದಾರನ ಹೆಂಡತಿ, ನೌಕಾವಿಹಾರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದಾಳೆ. ಒಮ್ಮೆಲೆ ಅವಳ ದೋಣಿ ಮೊಗಚಿ ಆಕೆ ತೆರೆಗಳ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ಸಿಲುಕಿ ಕೂಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಸಂಭಾಜಿ ನೋಡಿ ಅವಳ ಗಂಡನಿಗೆ ಹೆಂಡತಿಯ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ಹೋಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆತ ಷಂಡ. ಅಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೂಡಲೇ ಸಂಭಾಜಿ ಕಡಲಿಗೆ ಧುಮುಕುತ್ತಾನೆ. ಗಂಡನಿಗೆ ಹೆಂಡತಿಯ ಪರಿವೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ರಾಜನಿಗೆ ಪ್ರಜೆಯ ಕಾಳಜಿ ಇದೆ! ಎಂದು. ಆತ ಈಜಿ ಮುಸ್ಸಂಜೆ ತುಳಸಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಅಸ್ತಮಿಸುವ ಸೂರ್ಯನ ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಅವಳನ್ನು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿ ನೇರ ತನ್ನ ಹಡಗಕ್ಕೆ ಈಜಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿ ನಾಟಕಕಾರನನ್ನು ಕೊಂದಂತಿದೆ!

ಇನ್ನೊಂದು ಅಪೂರ್ಣ ನಾಟಕ 'ವೇಡ್ಯಾಂಚಾ ಬಾಜಾರ' (ಹುಚ್ಚರ ಸಂತೆ) ಇದು ಪೂರ್ತಿ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಹಸನ. "ತುಕಾರಾಮ ಭಗವದ್ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಅಂದಂತೆ" ಎಂದೆಲ್ಲ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಸುಗ್ಗಿ. ತೀರ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಲ್ಹಾದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೇಲೆ ಅವರು 'ಗರ್ವನಿರ್ವಹಣ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದರು. ಅದು ಅಂದು ಬ್ರಿಟಿಷರ ವಿರುದ್ಧ ರಾಜದ್ರೋಹವಾದೀತೆಂದು ಹೆದರಿ ಗಡಕರಿಯವರು ನಾಶ ಮಾಡಿದರಂತೆ. (ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಬ್ರಿಟಿಷ ಅಧಿಕಾರಿಯನ್ನು ಚಾಫೇಕರ ಬಂಧುಗಳು ಗುಂಡಿಕ್ಕಿ ಕೊಂದಿದ್ದರು!)

'ಭಾವ ಬಂಧನ'ದ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯವನ್ನೂ ಗಡಕರಿಯವರು ಸಾಯುವದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಗಳಿಗೆ ಮುಂಚೆ ಬರೆದು ಮುಗಿಸಿದರು. 'ಏಕ್ಯಾಚಪ್ಯಾಲಾ' ನಾಟಕದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಅವರು ಬದುಕಿ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಮಿತ್ರ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಶ್ರೀ ವಿಠ್ಠಲ ಸೀತಾರಾಮ ಗುರ್ಜರರು ಅವನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟರು—ಬಾಲಗಂಧರ್ವರಿಗೆ.

ಗಡಕರಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯಲಿದ್ದರು. ಅದು 'ಮಾಧವರಾವ್ ಪೇಶ್ವೆ' ಅವರ ಕುರಿತು. ಅದರ ಆರಂಭದ ದೃಶ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಅಪೂರ್ವ. ಮಾಧವರಾಯರು ತಂದೆಯ 'ಶ್ರಾದ್ಧದ ಪಾಯಸ ಪಿಂಡ'ವನ್ನು ಕಾಗೆಗಳಿಗಾಗಿ ಇಟ್ಟು

ಕಾಯುತ್ತಾ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಮಡಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕಾಗೆಯೂ ಹತ್ತಿರ ಸುಳಿಯುವದಿಲ್ಲ. ಸುಳಿದರೂ ಪಿಂಡ ಮುಟ್ಟುವದಿಲ್ಲ. ತಂದೆಯವರ ಇಚ್ಛೆ ಏನೋ ಅತೃಪ್ತ ಉಳಿದಿದೆ. ಅವನ್ನು ಪೂರೈಸುವೆನೆಂದು ಆಶ್ವಾಸನ ಕೊಡಲು ಪುರೋಹಿತರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಮಾಧವರಾವ್ "ಪಾಣಿಪತ್ತದ ಯುದ್ಧದ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ನೀವು ನಿಶ್ಚಿಂತರಾಗಿರಿ." ಎಂದು ನೀರು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾಗೆ ಪಿಂಡ ಕಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಹೇಗಿದೆ ಈ ನಾಟ್ಯಮಯ ಸನ್ನಿವೇಶ?

ರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಬೇಕು. ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಶಾ 'ಸೀಝರ್ ಅ್ಯಂಡ್ ಕ್ಲಿಯೊಪಾತ್ರಾ' ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸೀಝರ್ ಆ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಭೆಟ್ಟಿಯಾಗುವ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಆ ಸಂಭಾಜೀ-ತುಳಸಿ ಭೇಟಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶದಂತೆಯೇ ಅಸಾಧ್ಯ. ಅಷ್ಟೇ ರೋಮಾಂಚಕಾರಿಯಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದು ಈಚಿನ ರಂಗ ನೇಪಥ್ಯ ವಿಧಾನ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಗಡಕರಿಯವರು ನಾಟಕ ರಚಿಸುವಾಗ ಅಂಥ ಯಂತ್ರ-ತಂತ್ರ ವಿಧಾನ ರಂಗದಲ್ಲಿ ರೂಢವಾಗಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕವಿ ಕಲ್ಪನೆಯ ಇಂದ್ರಾಯುಧಕ್ಕೆ ಕಡಿವಾಣವೆಲ್ಲಿ?

* * *

ಯಾವಾಗಲೂ ಚಾಟೂಕ್ತಿಯಾಡುವವನು 'ಹರಕುಬಾಯಿ'ಯವನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ-ಹರಿತ ನಾಲಿಗೆಯ ಚಾಟಿಏಟುಗಳಿಂದಾಗಿ ಆಚಾರ್ಯ ಕೃಪಲಾನಿಯ ಕುರಿತು ಡಾ. ಪಟ್ಟಾಭೀ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಅಂದಿದ್ದುಂಟು. He would rather lose a friend than miss a joke at him! ಗಡಕರಿ ಅದೇ ರೀತಿ (ಕು) ಪ್ರಸಿದ್ಧ. ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಹೊರಗೂ ಈ ಕವಿಯು ಜಾಣತನದ ಮಾತಿನಷ್ಟೇ ಮಾತಿನ ಜಾಣತನಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಜಾಣತನ ಕಟುವಾಗಿಯೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡು ಮಾದರಿ.

ಬಾಲಗಂಧರ್ವ, ಗಣಪತರಾವ್ ಬೋಡಸ, ಗೋವಿಂದರಾವ್ ಟೇಂಬೆ ಪ್ರಭೃತಿಗಳು ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ ಕಂಪನಿ ಬಿಟ್ಟು ಹೊಸ ಕಂಪನಿ ಹೂಡಲು ಹೊರಟ ಸಮಯ. ಎಲ್ಲರೂ ಸಾಮಾನು ಸಹಿತ ಸಜ್ಜಾಗಿ ಹೊರಗೆ ಟಾಂಗಾ ಹತ್ತಲು ಹೋಗುವಾಗ ಬೋಡಸರು ಅತ್ತಿತ್ತ ಹುಡುಕಾಡ ಹತ್ತಿದರು. ಗಡಕರಿ ಮಾಸ್ತರರು ಬಾಗಿಲಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. (ಅವರಿಗೆ ಈ ಮಂದಿ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುವುದು ಏನೂ ಇಷ್ಟವಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಹಳೆಯ ಕಂಪನಿಗೆ ನಿಷ್ಠರು.) "ಏನು ಹುಡುಕುತ್ತೀರಿ?" ಎಂದು ಕೇಳಿದರು. ಬೋಡಸರು ಅಂದರು, "ಏನಿಲ್ಲ ಚಪ್ಪಲಿ." ಅದಕ್ಕೆ ಮಾಸ್ತರರ ಸಾಂತ್ವನೆ ಬಂತು; "ಅಷ್ಟೇ ತಾನೇ? ಹೋಗಲಿ ಬಿಡಿ. ಅವು ನಾಳೆ ನಿಮಗೆ ಬೇಕಷ್ಟು ಸಿಗ್ತಾವೆ!"

ಒಮ್ಮೆ ಕಂಪನಿಯ ಬಿಡಾರದಲ್ಲಿ ಗಡಕರಿಯವರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಿಗೆಗಾಗಿ ಬಟಾಟೆಗಳನ್ನು ತಂದು ರಾಶಿ ಹಾಕಿದ್ದರು. ಒಳಗೆ ಹೊಕ್ಕೊಡನೆ ಗಡಕರಿಯವರು ಅವನ್ನು ಕಂಡರು. ರೇಗಿದರು. "ಇಕಾ ಯಾರೋ ಇಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ತಲೆ ಪೂರ್ತಿ ಖಾಲಿ ಮಾಡಿ ಇಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ!" ಅಂದರು.

ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಅವರೊಂದಿಗೆ ಒಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಏನೋ ವಾದ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರು. ಗಡಕರಿ ಹಾಗೆಲ್ಲ ಸೋಲುವವರಲ್ಲ. ಆಗ ಈ ಇದಿರಾಳಿ ಸಿಟ್ಟಾಗಿ ಸಹನೆಮೀರಿ ಕೂಗಿದ; "ಛೀ ಹೋಗಲಿ ನಾವು ಮೂರ್ಖರೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡುವದಿಲ್ಲ!" ಅದಕ್ಕೆ ಗಡಕರಿ ಅಷ್ಟೇ ಶಾಂತ ದನಿಯಲ್ಲಿ ನಗುತ್ತಾ ಅಂದರು, "ಆದರೆ ನಾವು ಮಾತಾಡುತ್ತೇವಲ್ಲ. ಸ್ವಾಮೀ!"

ಅವರ 'ಬಾಳಕರಾಂ' ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಡೆಗೆ ಬಂದ ವಾಕ್ಯವಿದು - "ಕವಿತೆ ಅನೇಕರನ್ನು ಹುಚ್ಚರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ. ಅನೇಕ ಹುಚ್ಚರೂ ಕವಿತೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ!"

ಈ ಹಾಸ್ಯ ಹರಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು 'ಠಕೀ ಚೇ ಲಗ್ನ'(ಠಕಿಯ ಮದುವೆ). ಅವನ್ನು ಹಾಸ್ಯ ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನಾಗಿ ತಯಾರಿಸಲು ಹೋಗಿ ಮಾಸ್ಟರ ದೀನಾನಾಥರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯ ದಿವಾಳಿ ತೆಗೆದರು.

'ಪುಣ್ಯ ಪ್ರಭಾವ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ತುಸು ಕೃತ್ರಿಮ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಪ್ರಚಂಡ. ಕಿಂಕಿಣಿ ಎಂಬ ದಾಸಿಯನ್ನು ನೂಪುರನೆಂಬ ಪೋಲಿಯೂ ಕಂಕಣನೆಂಬ ಸಿಪಾಯಿಯೂ ವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಆಕೆ ಅವರೀರ್ವರಿಗೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ, ಅದರಿಂದ ಅವಳು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವವಳು. ಆಗ ನೂಪುರ ಮೊದಲು ಅವಳ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಶಂಸೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಮೊದಲೇ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯನ್ನ ಬಾಡಿಗೆಗೆ ಹಿಡಿದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳ ಉಪಮೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಆತ ಬರೆದು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದವನು. ಆದರೆ ಹೇಗೋ ಆ ಉಪಮೇಯ ಉಪಮಾನಗಳ ಜೋಡಣೆ ತಪ್ಪಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದೇನೂ ಅರಿಯದೇ ಆತ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ: "ಪ್ರಿಯತಮೇ, ನಿನ್ನ ಮುಖ ಶಂಖದಂತೆ, ನಿನ್ನ ಕಣ್ಣು ಸಂಪಿಗೆಯಂತೆ, ನಿನ್ನ ಕಣ್ಣು ತೊಂಡೆಯಂತೆ, ಕುತ್ತಿಗೆ ಚಂದ್ರನಂತೆ. ಸೊಂಟ ಆನೆಯಂತೆ, ನಡಿಗೆ ಸಿಂಹನಂತೆ" ಕಿಂಕಿಣಿ ಕೆರಳಿ ಸಿಂಹಿಣಿಯೇ ಆಗುತ್ತಾಳೆ. ಆಮೇಲಿ ಬಡಪಾಯಿ ಸಿಪಾಯಿ ಕಂಕಣ ತನ್ನ ಘಂಟಾಕಂಠದಿಂದ ಗುಡುಗುತ್ತಾನೆ. ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಒರೆಯಿಂದಳೆದು. "ನೀನು ನನ್ನವಳಾಗುವಿಯೋ ಇಲ್ಲವೋ, ನಿನ್ನ ಹೊರತು ನಾನು ಬಾಳಲಾರೆ, ನೀನು ಒಲ್ಲೇ ಅನ್ನು ನಿನ್ನನ್ನು ಕಡಿದು ಚೆಲ್ಲಿ ನಾನೂ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ!" ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಕಿಂಕಿಣಿ ಈ ಮುಗ್ಧ ಸರಳ ಸಾಚಾ ಸಿಪಾಯಿಗೇ ಮಾಲೆ ಹಾಕುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕದೀಮ ಸುದಾಮ ಎಳೆ ಪ್ರಾಯದ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮುದಿ ಗಂಡ, ಮಹಾಸಂಶಯಿ. ಅವಳ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯವನ್ನು ಶಂಕಿಸಿ (ಏಕೆಂದರೆ ನೂಪುರ ಅವಳ ಭೆಟ್ಟಿಗೆ ಕದ್ದು ಬರುವದನ್ನು ಆತ ಕಂಡಿದ್ದ) ಅವಳನ್ನು ಅಗ್ನಿಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ತಯಾರಾಗಲು ಒತ್ತಾಯ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಮನೇ ಸೀತೆಯನ್ನು ಹಾಗೆ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದಾಗ ತಾನೇಕೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬಾರದು? ಎಂದು ಅವನ ವಾದ.

'ಪ್ರೇಮಸಂನ್ಯಾಸ'ದಲ್ಲಿ ವಿನೋದದ ಕೇಂದ್ರ ಗೋಕುಳನೆಂಬ ಒಬ್ಬ ಮರೆಗುಳಿ ಮೂರ್ಖ. ಆತನಿಗೆ ನೆನಪೇ ಕಡಿಮೆ.

'ಏಕ್ಯಚ ಪ್ಯಾಲಾ'ದಲ್ಲಿ ಖಳನಾಯಕ ಅಖಂಡ ಸೆರೆಗುಡುಕ ತಳೀರಾಮನೇ ತೀಕ್ಷ್ಣಬುದ್ಧಿಯ ಕಟು ವಿನೋದಿ. ಅವನ 'ಆರ್ಯ ಮದಿರಾ ಮಂಡಳ'ದ ಒಂದೊಂದು ಸಭೆಯೂ ಅದರ ಸದಸ್ಯರೂ ಹಾಸ್ಯದ ಹತ್ತು ಅವತಾರಗಳು. ಮಾತು ಮಾತಿಗೆ 'ಕೋಟ' ಹಾಸ್ಯ. ತಳೀರಾಮ ಸಾಯಲು ಬಿದ್ದಾಗ ಅವನ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಕರೆತಂದ ಡಾಕ್ಟರ ವೈದ್ಯ ಇಬ್ಬರ ಮಾತಿನ 'ಜುಗಲ ಬಂದಿ'ಯೇ ಸಾಕು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಗೆನಡಲಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸಲಿಕ್ಕೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ "ರೋಗಿಯ ಬೇನೆ ಗುಣಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ," ಎಂದು ಡಾಕ್ಟರನು ಹೇಳಿದರೆ, ತದ್ವಿರುದ್ಧ "ಅದು ಕೇವಲ ಅಸಾಧ್ಯ" ವೆಂದು ವೈದ್ಯ. ಅವಕ್ಕೆ ರೇಗಿ ಡಾಕ್ಟರನ ಘೋಷಣೆ "ಜೀವ ಹೋದರೂ ರೋಗಿ ಸಾಯೋದಿಲ್ಲ!" ಅದಕ್ಕೆ ವೈದ್ಯನ ಆಹ್ವಾನ "ಮೂರು ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ರೋಗಿಯ ಹೆಣ ಹಾಕಿ ಕಾಣಿಸ್ತೇನೆ!"

ಕೊನೆಗೂ ತಳೀರಾಮ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಸಾಯುವ ಮುಂಚೆ ಅವನ ಸಂದೇಶ ತನ್ನ ಶ್ರಾದ್ಧದಲ್ಲಿ ಬಡಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ಅಕಂಠ ಹೆಂಡ ಕುಡಿಸಿರಿ. ವೈತರಿಣಿ ನದಿಯನ್ನು ದಾಟಿಸಲು ಮದ್ಯದ ಸೀಸೆಗಳ ಬೂಚುಗಳ ತೆಪ್ಪಮಾಡಿ ಅರ್ಪಿಸಲಿ. ಒಂದು ನಿಧಿ ಕೂಡಿಸಿ 'ಯೋಗ್ಯ' ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯನ್ನು ವಿಲಾಯತಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ ದುರ್ವಾಸನೆ ಇಲ್ಲದ ಸರಾಯಿ ತಯಾರಿಸುವ ಸಂಶೋಧನೆ ಮಾಡಿ ತರಿಸಿರಿ" ಇತ್ಯಾದಿ.

ಆ ಮೇಲೆ ಮದಿರಾ ಮಂಡಳದ ಸಂತಾಪ ಸೂಚಕ ಸಭೆ. ಸತ್ತ ತಾಳೀ ರಾಮನಿಗಾಗಿ. ಎಲ್ಲರೂ ಕುಡಿದು ಮತ್ತರು. ಬಾಯಿಬಿಡಲಾರರು. ಆಗ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಯಾರು? ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಮಾತಾಡಬೇಕಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ಸತ್ತ ತಳೀರಾಮನನ್ನೆ ಅಧ್ಯಕ್ಷನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆಮೇಲೆ ಭಾಷಣಗಳು ತಳೀರಾಮ ನಿಜವಾದ ಮಹಾತ್ಮ, ನುಡಿದಂತೆಯೇ ಜೀವಮಾನವೆಲ್ಲ ನಡೆದ–ತಡವರಿಸುತ್ತಾ! ಆದರೆ ಹೇಗೋ ಮಾತು ಅಡ್ಡ ಹಾಯ್ದು ಸತ್ತವರು ಯಾರು ಎಂಬ ಉಪಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. (ಹೆಣವೇ ಅಧ್ಯಕ್ಷನೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಯಾರಿಗೆ ನೆನಪಿದೆ?) ಆಗ ಸತ್ತವನು ಕೈ ಮೇಲೆ ಮಾಡಬೇಕು–ಎಂದು

ಸೂಚನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಯಾರೂ ಕೈಮೇಲೆ ಮಾಡುವದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥಾತ್ ಯಾರೂ ಸತ್ತಿಲ್ಲ, ಎಂದು ಸಭೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಮಿತಿಗಳ ಸಭೆಗಳ ವಿಕಟ ವಿಡಂಬನೆ ಇದು.

ಇನ್ನು ಗಡಕರಿಯವರ ಭಾಷೆಯ ಬೆಡಗಿನ ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳು–

"ಮಹಿಮೆಯ ಮಾರ್ಗವು ಮರಣದ ಮೈದಾನಿನೊಳಗಿಂದ ಹೋಗುತ್ತದೆ." (ರಾಜಸಂನ್ಯಾಸ)

"ಪತಿವ್ರತೆಯ ಪುಣ್ಯ ಪಾಪೀ ಪುರುಷನನ್ನು ಪರಮೇಶ್ವರನ ಪದವಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ."

"ಪುರುಷನು ಪರಮೇಶ್ವರನ ಕೀರ್ತಿ ಆದರೆ ಸ್ತ್ರೀ ಪರಮೇಶ್ವರನ ಮೂರ್ತಿ" (ಪುಣ್ಯ ಪ್ರಭಾವ.)

"ಗುಣಗೇಡಿಯಾದ ಗಂಡ, ತಿಳಿಗೇಡಿಯಾದ ತಂದೆ, ಮರ್ಯಾದೆಗೇಡಿಯಾದ ಮನುಷ್ಯ ಮುಕ್ಕಾಸಿನ ಮದ್ಯಗುಡುಕ–ನನಗೆ ಧಿಕ್ಕಾರವಿರಲಿ." (ಏಕ್ಯಾಚ ಪ್ಯಾಲಾ)

Dramatic Irony ಅಥವಾ ಪತಾಕಾ ಸ್ಥಾನದ ಒಂದು ಮಾದರಿ.

'ಏಕ್ಯಾಚ ಪ್ಯಾಲಾ'ದ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರವೇಶದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ ಸಿಂಧೂ ತನ್ನ ಆಪ್ತ ಬಂಧು ರಾಮಲಾಲ ಇಂಗ್ಲಂಡಿಗೆ ಹೊರಟನೆಂದು ಕಣ್ಣೀರು ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ನಾಯಕ ಸುಧಾಕರನ ಧೈರ್ಯದ ಮಾತು: "ದೈವ ರಕ್ಷಣೆ ಮುಖ್ಯ. ದೈವದ ರಕ್ಷೆ ಇದ್ದರೆ ಏಳು ಸಮುದ್ರಗಳಾಚೆಗೂ ನಿನ್ನ ರಾಮಲಾಲ ಕ್ಷೇಮದಿಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ದೈವ ಪ್ರತಿಕೂಲವಾದರೆ, ರಾಮಲಾಲನೇಕೆ ನಿನ್ನ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೇ ನಿನ್ನ ಈ ಗಂಡನನ್ನು ಅದು ಸಮುದ್ರವೇಕೆ, ಒಂದೇ ಒಂದು ಲೋಟ ಮುಳುಗಿಸಿ ನಾಶಮಾಡಬಲ್ಲದ್ದು." ಮುಂದೆ ಆತ ಕುಡಿಯತೊಡಗಿದ. ಆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಲೋಟವೇ ಅವನನ್ನು ಸರ್ವನಾಶ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

'ಪುಣ್ಯ ಪ್ರಭಾವ' ಮತ್ತು 'ಏಕ್ಯಾಚ ಪ್ಯಾಲಾ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈಶ್ವರ ಮತ್ತು ಭಗೀರಥ ಎಂಬ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಪ್ರೇಮ ಭಂಗದಿಂದ ದುಃಖಿಗಳು. ಈಶ್ವರ ವಿರಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಭಗೀರಥ ಆರ್ಯ ಮದಿರಾ ಮಂಡಳ ದಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ರಾಮಲಾಲನ ಉಪದೇಶದಿಂದ ಮದ್ಯ ಬಿಟ್ಟು ಸನ್ಮಾರ್ಗಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಗಡಕರಿಯದೇ ಕೆಲವಂಶ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳು, ಗಡಕರಿಯೂ ಭಗ್ನ ಹೃದಯಿಯಾಗಿ ಮದ್ಯಸೇವನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ್ದರು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

* * *

ಕವಿ 'ಗೋವಿಂದಾಗ್ರಜ'ರ ಏಕಮೇವ ಕವನ ಸಂಗ್ರಹ 'ವಾಗ್ವೈಜಯಂತಿ' ಅವರ ಒಂದೊಂದು ಕವನವೂ ಪದಲಾಲಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗೌರವ ಎರಕವಾಗಿ ರಸಪಾಕಗೊಂಡಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕವನಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ. "ರಾಜಹಂಸ ಮಾಝಾ ನಿಜಲಾ" ಕಂದನನ್ನು ಕಳಕೊಂಡ ಹತಭಾಗ್ಯ ವಿಧವೆಯ ಕರುಣಾಕ್ರಂದನ, "ಮುರಲಿ" ರಾಧೆಯ ಕಳವಳ-ತಳಮಳಗಳ ಬೇಡಿಕೆ. "ಈ ಒಂದೆ ಆಸೆ ಉಳಿದಿದೆ ಮನದಲಿ! ಕನ್ನಯ್ಯಾ, ಊದು ಊದು ಮುರಲಿ॥" ಶೃಂಗಾರ ದಿಂದ ಅನುಭಾವಕ್ಕೆ ಏರುವ 'ರಾಧೆಯ ಪಾಡು'. ಲೋಕಮಾನ್ಯ ತಿಲಕರು ಇಂಗ್ಲಂಡಿಗೆ ಹೊರಟಾಗ ಅವರಿಗೆ ಮಾಡಿದ ಮನವಿ-ಇನ್ನೇನೂ ಬೇಡ ಶಿವ ಛತ್ರ ಪತಿಯ ಆ ಭವಾನೀ ಖಡ್ಗವನ್ನು ಪಡೆದು ಬನ್ನಿ! ಇನ್ನೊಂದು ಡಾ। ಸಿ. ಡಿ. ದೇಶಮುಖ ಆದಾಗಲೇ ಮ್ಯಾಟ್ರಿಕ್ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮರಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಜಗನ್ನಾಥ ಶಂಕರ ಶೇಠ ಪಾರಿತೋಷಕ ಗೆದ್ದದ್ದನ್ನು ಅಭಿನಂದಿಸಿ, "ವಿರಾಮ ಚಿನ್ಹೆ" ಬಾಳಿನ ವಕ್ಕಣೆಯಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯದ ವಿರಾಮ ಚಿಹ್ನೆಗಳ ಸಾರ್ಥಕ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಮಿಕ ವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸುವ ಕವನ. ಇನ್ನೊಂದು "ಗೂಢ ಗುಂಜನಾತ್ಮಕ (Mystic) ಕವನ "ಘಟಕೀ ತಪಲಿ" (ಒಡಕು ತಪ್ಪೇಲಿ) ಹಾಗೆಯೇ "ಅವೇಳೀಂ ಓರಡಣಾಯಾನಾ ಕೋಕಿಲೇಸ" (ಅಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒದರುವ ಕೋಕಿಲೆಗೆ) ಹಾಗೆಯೇ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ "ಗುಲಾಬೀ ಕೋಟೆಂ" (ಗುಲಾಬಿ ಒಗಟು) ಈ ಸುನೀತದ ಸಾರಾಂಶ ಹೀಗೆ-

ನಲ್ಲೆ ನಲ್ಲನಿಗೆ ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ, ಮೂಡಣದಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯ ಮೂಡಿದರೆ ಆಗ ಪಡುವಣವೂ ಏಕೆ ಕೆಂಪು? ಅದಕ್ಕೆ ನಲ್ಲನ ಉತ್ತರ, ನಿನ್ನ ಬಲ ಗಲ್ಲಕ್ಕೆ ಮುತ್ತು ಕೊಟ್ಟರೆ ಆಗ ಎಡ ಗಲ್ಲವೂ ಕೆಂಪೇರುತ್ತದೆ ಏಕೆ? ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉತ್ತರ. ನಲ್ಲೆ ನಾಚಿ ನಿರುತ್ತರ.

ಇಂಥ ರಸೋತ್ಕಟ ಕೃತಿಗಳು-ಕಾವ್ಯವಿರಲಿ ನಾಟಕವಿರಲಿ, ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಬಂಧವಿರಲಿ-ತಾವರೆಗಳಂತೆ ಅರಳಿದ್ದು ಗಡಕರಿಯವರ ಬಡತನ ಬಳಲಿಕೆಗಳ ಕೆಸರ ಮಡುವಿನಲ್ಲಿ. ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ತಿಂಗಳಿಗೆ ೧೨ ರೂಪಾಯಿ ಸಂಬಳ. ಅವರಲ್ಲಿ ೧೦ ರೂಪಾಯಿ ಮಾಲಕರು ನೇರ ಇವರ ತಾಯಿಗೆ ಮನೆ ಖರ್ಚಿಗಾಗಿ ರವಾನಿಸಿ ಬರಿ ೨ ರೂಪಾಯಿ ಗಡಕರಿಯವರ ಬೀಡಿ ವೆಚ್ಚಕ್ಕಾಗಿ ಕೈಗೆ ಇಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಸದಾ ಬಿಚ್ಚಿಟ್ಟ ಹಾಸಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮಡಗಳ ಮೇಲೆ ಕೂತು ಬಲಗೈಯಲ್ಲಿ ತೆರೆದ ಪುಸ್ತಕ ಎಡಗೈಯಲ್ಲಿ ಉರಿಯುವ ಬೀಡಿ-ಇದು ಗಡಕರಿಯವರ ನಿತ್ಯ ಭೋಗಾಸನ. ಧೂಮಪಾನಕ್ಕೂ ವಾಚನಕ್ಕೂ ಇತಿಮಿತಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಅಖಂಡ ಪ್ರಚಂಡ ಗ್ರಂಥ ವ್ಯಾಸಂಗ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ, ಶೆರ್ಡಾನ್, ಬೆನ್ ಜಾನ್‌ಸನ್, ಶೆಲ್ಲಿ, ಕೀಟ್ಸ್, ಡಿಕನ್ಸ್, ಇಬ್ಸೆನ್, ಬಾಯ್‌ರನ್, ಬ್ರಾವ್ನಿಂಗ್, ಮಾರ್ಕ್‌ಟ್ವೇನ್ ಇತ್ಯಾದಿ

ಅವರ ನಿತ್ಯಪಾಠದ ಕೃತಿಕಾರರು. ಹಾಗೆಯೇ ತುಕಾರಾಮ ಜ್ಞಾನೇಶ್ವರ ನಾಮದೇವರಾದಿಯಾಗಿ ಸಂತವಾಙ್ಮಯ ಜತೆಗೆ ಮರಾಠಾ ಇತಿಹಾಸದ 'ಬಖರ'ಗಳು, ಶಾಹೀರರ ಪೊವಾಡಾಗಳು–ರಾಮ ಜೋಶಿ, ಹೋನಾಜೀ ಬಾಳ ಪ್ರಭೃತಿಗಳ ಲಾವಣಿಗಳು. ಮರಾಠೀ ಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಮರ್ಮ ಅವರಿಗೆ ಹೀಗೆ ರಕ್ತಗತವಾಯಿತು. ಅರೆಹೊಟ್ಟೆ ಉಳಿದೂ ಅವರು ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಓದಿ ಅವುಗಳ ಮಗ್ಗುಲಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಬರೆದಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ತಲೆದಿಂಬಿನ ಬಳಿ ಈ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಹಾಗೂ ಹಸ್ತಲಿಖಿತದ ನೋಟ್‌ಬುಕ್ಕುಗಳ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತ ರಾಶಿ.

೩೪ ವರ್ಷದ ಬಾಳಿನ ಕೊನೆಯ ೧೦–೧೫ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಇವರ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಬತ್ತಿ ಎರಡೂ ತುದಿಯಿಂದ ಉರಿದು ರೋಗ ಜರ್ಜರ ಬಡಕಲು ದೇಹ ಸೋತು ಸುಣ್ಣವಾಯಿತು. ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರಖರ ಸ್ಫೋಟ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಸುಟ್ಟು ಬೂದಿ ಮಾಡಿತು. ಉಳಿದದ್ದು ದಿವ್ಯ ಸ್ಮೃತಿ. (ಕಸ್ತೂರಿ ಆಗಸ್ಟ್ 84)

‘ಏಕಚ ಪ್ಯಾಲಾ’ ಬಗೆಗೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಉವಾಚ

ದಿವಂಗತ ರಾಮಗಣೇಶ ಗಡಕರಿ ಮರಾಠಿಯ ಉಜ್ವಲ ಕವಿ, ನಾಟಕಕಾರ ಹಾಗೂ ಹಾಸ್ಯ ಲೇಖಕರು. ಅವರ ಒಂದೇ ಒಂದು ಕವನ ಸಂಗ್ರಹ ‘ಭಾಷ್ ಪೈಜಯಂತಿ’ ಇನ್ನೂ ಮರಾಠೀ ಜನತಾ ಜನಾರ್ದನನ ಎದೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಸದೆ ನಲಿದಾಡು ತ್ತಿದೆ. ಅವರು ಬರೆದ ಅಪೋಘ ನಾಟಕಗಳು 4-6, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ‘ಪ್ರೇಮ ಸಂನ್ಯಾಸ, ‘ಪುಣ್ಯ ಪ್ರಭಾವ’, ‘ಏಕಚ ಪ್ಯಾಲಾ’ ಮತ್ತು ‘ಭಾವಬಂಧನ’ ಇವು ಪೂರ್ಣ–ಇಂದಿಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿ ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯ. ಉಳಿದೆರಡು ‘ರಾಜಸಂನ್ಯಾಸ’ಮತ್ತು ‘ವೇಡ್ಯಾಂಚಾ ಬಾಜಾರ’ (ಹುಚ್ಚರ ಸಂತೆ) ಅಪೂರ್ಣ. ‘ಭಾವಬಂಧನ’ದ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯ ಕವಿ ಮರಣಶಯ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವಾಗ ಕೆಲವು ತಾಸು ಮುಂಚೆ ಬರೆದು ಮುಗಿಸಿದ್ದು. ‘ಏಕಚ ಪ್ಯಾಲಾ’ದ ಪದ್ಯಭಾಗವನ್ನು ಅನಂತರ ಅವರ ಮಿತ್ರ ಸಾಹಿತಿ ವಿಠ್ಠಲ ಸೀತಾರಾಂ ಗುರ್ಜರರು ಬರೆದು ಕೊಟ್ಟರು.

‘ಗಡಕರಿ ಮಾಸ್ತರ’ರು ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಲನಟರಿಗೆ ಮರಾಠೀ ಪಾಠ ಕಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಜೀವಮಾನವೆಲ್ಲ ಕಡು ಬಡತನ ಮತ್ತು ಬಡವರ ಬಲಿತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ಷಯದ ಬಾಧೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಳೆದು 34ನೆಯ ವಯಸ್ಸಿಗೇ ಅಸ್ತಂಗತರಾದರು. ಆದರೆ ಆ ಅಲ್ಪ ಆಯುಷ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷಯ ಶ್ರೇಯಸ್ಸನ್ನು ಗಳಿಸಿದರು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ‘ಏಕಚ ಪ್ಯಾಲಾ’ ಗಂಧರ್ವ ಕಂಪನಿಯನ್ನೂ ‘ಭಾವಬಂಧನ’ ಮಾಸ್ಟರ ದಿನಾನಾಥ ಮಂಗೇಶಕರರ ಬಲವಂತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯನ್ನೂ ಮುಳುಗಡೆಯ ಮಡುವಿನಿಂದ ಸಾಂಪತ್ತಿಕವಾಗಿ ಎತ್ತಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದವು. ನಾಟ್ಯ ಲೇಖನ, ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಗಡಕರಿ ಮರಾಠಿಯ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಎನಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಇಲ್ಲಿ ನಾನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲು ಹೊರಟಿದ್ದು ನಮ್ಮ 'ಬೇಂದ್ರೆ ಮಾಸ್ತರ'ರು ಈ ಗಡಕರಿ ಮಾಸ್ತರರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಕಾಣಿಕೆಯ ಕುರಿತು. ನಮ್ಮ ವರಕವಿ ಪುಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲೇಜು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಕವಿ 'ಗೋವಿಂದಾಗ್ರಜ'ರಿಂದ ತುಂಬ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದರು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಮಯ ಶೈಲಿಯ ಭಾಷಾ ಸಂಪತ್ತು, ಚತುರೋಕ್ತಿಚಾತುರ್ಯ, ಊಹೆ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಗಳ ದಿಗಂತ ಉಡ್ಡಾಣ, ಹರಟೆ–ಹುಚ್ಚಾಟಗಳಲ್ಲಿಯ ವಿಕಟ ವಿನೋದ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಗಡಕರಿಯವರ ಪ್ರಭಾವ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಡಾ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು 50ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ಗಡಕರಿಯವರ 'ಏಕಚ ಪ್ಯಾಲಾ' ನಾಟಕದ ವಿಷಯ ಚರ್ಚಿಸಿದರು. ವರಕವಿಗಳ ಅಪಾರ-ದರ್ಶಕ ಪ್ರತಿಭೆ ಅಂದು ನನ್ನೆದುರು ಒಡಮೂಡಿಸಿದ 'ಏಕಚ ಪ್ಯಾಲಾ' ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಈ ರೂಪ್ರ ರಹಸ್ಯದ ಸ್ಫೋಟಕ್ಕೆ ನಾನಂತೂ ಪೂರ್ತಿ 'ಬೌಲ್ಡ್ ಓವರ್'ನಾಗಿ ಹೋದೆ.

'ಏಕಚ ಪ್ಯಾಲಾ' (ಒಂದೇ ಗ್ಲಾಸು) ಮದ್ಯಪಾನದಿಂದೊದಗುವ ಮಾನವನ ಅಧಃಪಾತದ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಘೋರ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ರೌದ್ರ ನಾಟಕ. ಅದರಲ್ಲಿಯ ನಾಯಕ ಸುಧಾಕರ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಕುಟುಂಬ ವತ್ಸಲ ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ವಾಭಿಮಾನಿ ಸದ್‌ಗೃಹಸ್ಥ. ತರುಣ ವಕೀಲ. ಹೆಂಡತಿ ಪರಮ ಸಾಧ್ವಿ ಸಿಂಧೂ. ಪೆರಿಗೆಗಾಗಿ ತವರಿಗೆ ಹೋದಾಗ ತನ್ನ ಒಂಟಿತನದ ವಿವ್ಹಲತೆಯ ಒಂದು ದೌರ್ಬಲ್ಯದ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಕಾರಕೂನ ಖದೀಮ 'ತಳೀರಾಮ'ನೆಂಬ ಹೆಂಡಗುಡುಕನ ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಬಲಿಬಿದ್ದು ಸೆರೆ ಕುಡಿಯತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ 'ಇಯಾಗೋ'ನನ್ನೂ ಮೀರಿಸುವ ಈ ದುಷ್ಟ ತಳೀರಾಮ ಸುಧಾಕರನ ದುರಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಿಂಧೂ ಮಗುವೊಂದಿಗೆ ಮನೆಗೆ ಮರಳಿದ ಮೇಲೂ ಈ ದುಶ್ಚಟ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡದಷ್ಟು ದುರಹಂಕಾರಿ ಸುಧಾಕರ. ಮೇಲೆ ಮತ್ತೆ ಅವನನ್ನು ಅವನ ಹಿತೈಷಿ ಆಪ್ತಬಂಧು ರಾಮಲಾಲನಿಂದ ದೂರ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ತಳೀರಾಮ ಯಶಸ್ವಿ. ಒಮ್ಮೆ ಛಲವಾದಿಯಾದ ಸುಧಾಕರ ತುಂಬ ಸೆರೆ ಕುಡಿದು ಕೋರ್ಟಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ರಂಭಾಟವೆಬ್ಬಿಸಿ ವಕೀಲಿಯ ಸನದನ್ನ ರದ್ದುಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಅವನ ಪ್ರಳಯಾವಸ್ಥೆ. ತಂಗಿ ಬಾಲವಿಧವೆ ಶರದ್‌ಳನ್ನೂ ಆಪ್ತಮಿತ್ರ ರಾಮಲಾಲನನ್ನೂ ಹೊರಗಟ್ಟಿ, ಹೆಂಡತಿ ಮಗುವನ್ನು ಅನ್ನಾನ್ನಗತಿಗೆ ತಂದು ಕೊನೆಗೂ ಅವರನ್ನು ಮದ್ಯದ ಅಮಲಿನಲ್ಲಿ ಹೊಡೆದು, ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ–ಹೆಂಡಕ್ಕಾಗಿ ಹಣ ಬೇಕೆಂದು ಸಿಂಧೂಳ ತಾಳಿಮಣಿಗೆ ಕೈಹಾಕಿ. ಆದರೆ ಸಾಯುವ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲೂ ಆ ಸಾಧ್ವಿ ಸಿಂಧೂ, ತಾನು ಕಾಲು ಜಾರಿ ಬಿದ್ದೆ, ಗಂಡ ಹೊಡೆದು ಕೊಂದಿಲ್ಲವೆಂದು ಪೊಲೀಸರಿಗೆ ಹೇಳಿ ಸುಧಾಕರನನ್ನು ಉಳಿಸಲು ನೋಡುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಆತ ವಿಷ ಕುಡಿದು ಕುಸಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಈ ದುರಂತ ರೌದ್ರಕ್ಕೆ ಧುಮ್ಮಿಕ್ಕುವ ಘಟನಾ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಡುವ ಪ್ರಶ್ನೆ–ಸುಧಾಕರನ ಈ ಮದ್ಯದ ರಾಕ್ಷಸೀ ಪಿಪಾಸೆ ಹೀಗೆ ಉಲ್ಬಣಗೊಳ್ಳಲು, ಅನರ್ಥ ಪರಂಪರೆಗೆ ನುಗ್ಗುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಒಳ ಪ್ರೇರಣೆ ಏನು? ಮನಮೆಚ್ಚಿನ ಮಡದಿ, ಮುದ್ದು ಮಗು, ವ್ಯವಸಾಯದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸು ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಇದ್ದೂ ಆತ ಹೀಗೆ ಅತಿರೇಕದ ಸೆರೆಕುಡುಕತನಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾದದ್ದು ಏಕೆ? ಇಲ್ಲಿ ಅತಿ ಸ್ವಾಭಿಮಾನಿಯಾದ ಸುಧಾಕರನ ನೊಂದ ಅಹಂಕಾರವೂ ಒಂದು ಬಲವಾದ ಪ್ರಚೋದನೆ. ಆದರೆ ಅದೊಂದೇ ಸಾಲದು. ಸುಧಾಕರನೇ ತನಗೆ ಉಪದೇಶ ಮಾಡಲು ಬಂದ ರಾಮಲಾಲನಿಗೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಇಂಥ ಯಾವುದೇ ಮೋಹಕ್ಕೆ ಮೂರು ಹಂತಗಳು: ಸಂಮೋಹಾವಸ್ಥೆ, ಉನ್ಮಾದಾವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಲಯಾವಸ್ಥೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸುಧಾಕರನನ್ನು ಉನ್ಮಾದಾವಸ್ಥೆಯ ತನಕ ಒಯ್ಯಲು ನೊಂದ ಅಹಂಕಾರ ಪ್ರಬಲ ಕಾರಣ.

ಆದರೂ ಅವನ ಪ್ರಳಯಾವಸ್ಥೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಬಲಿಷ್ಠವಾದ, ರಹಸ್ಯವಾದ, ಪ್ರೇರಣೆ ಬೇಕು. ಅದನ್ನು ಕವಿವರ್ಯ ಬೇಂದ್ರೆ ಕಂಡು ಹಿಡಿದರು. ಅದೆಂದರೆ ಸುಧಾಕರನನ್ನು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆಲೆ ಕಾಡಿದ ಪಾಪಪ್ರಜ್ಞೆಯ ತೀವ್ರ ಪೀಡೆ. ಅಹುದು. ಆದಕಾರಣ ಆತ ಅದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮದ್ಯದ ಮಿತಿ ಮೀರಿದ ಅಮಲಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಂಗಿ ಶರದಳ ಮೇಲೆಯೇ ಕೈಮಾಡಲು ದುಡುಕಿದ್ದು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮಾಣ? ರಾಮಲಾಲನು ಉಪದೇಶ ಮಾಡಲು ಬಂದಾಗ ಸುಧಾಕರ ತನ್ನ ಸುದೀರ್ಘ ಭಾಷಣದ ಕೊನೆಗೆ ರಾಮಲಾಲನಿಗೇ ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ: "ಮೋಹದ ಮೊದಲ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದಲೇ ದೂರವಿರಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನೀನು ಶರದ್‌ಳನ್ನು ವಾತ್ಸಲ್ಯದಿಂದ, ಮರುಕದಿಂದ ನೂರು ಸಲ ನೋಡುವಿ. ಆದರೆ ಒಮ್ಮೆ ಅವಳ ಮೈಮೇಲೆ ಕೈಹಾಕು–ಜನ್ಮಕ್ಕೂ ಹಾಳಾಗಿ ಹೋಗುವಿ!" ಆಗ ರಾಮಲಾಲ ನಿರುತ್ತರ. "ಮಾತಿನ ಜಾಣತನ ಕಲಿಸಲು ಬಂದೆ. ಜಾಣತನದ ಮಾತು ಕಲಿತು ಮರಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ" ಎಂದು ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ತೋರಿಕೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಬಲ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ಆ ದೃಶ್ಯದ ಹಿಂದಿನ ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯಕ್ಕೆ ಬಂದುಳಿದ ಶರದ್‌ಳಿಗೆ ರಾಮಲಾಲ "ರಘುವಂಶ"ದ 8ನೆಯ ಸರ್ಗವನ್ನು ಓದಿಹೇಳುತ್ತಾ ಇಂದುಮತಿಯ ಸಾವಿನ ಸಂದರ್ಭ ವಿವರಿಸುವಾಗ ಸಮಾಜ ವಿಧವೆಯರನ್ನು ಗೋಳಾಡಿಸುವುದರ ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ ನಡುವೆಯೇ ಶರದ್‌ಳ ಹೆಗಲ ಮೇಲೆ ಸಲಿಗೆಯಿಂದ ಕೈಯಿಟ್ಟು ಆಕೆ ಹೆದರಿ ನೋಡಿದೊಡನೆ ಪೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಿಂಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನೆಂದರೆ ರಾಮಲಾಲನನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುವಾಗ ಸುಧಾಕರನಿಗೆ ಆ ಮದ್ಯದುನ್ಮಾದದಲ್ಲಿಯೂ ನೆನಪಾದದ್ದು ಶರದ್‌ಳ ಮೇಲೆ–ಕೈ ಮಾಡಿದ ಉದಾಹರಣೆ! ಅದು ಅವನದೇ ಎದೆಯಾಳದಲ್ಲಿ ಕೊರೆಯುತ್ತಿರುವ

ಉರಿಯುತ್ತಿರುವ ನೆನಪು. ಹೇಳುವಾಗ ರಾಮಲಾಲನ ಮೇಲೆ ಆರೋಪಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿ ಶರದ್‌ಳ ಒಂದು ಮಾತು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಊಹೆಯನ್ನು ಫಾಯೆಗಾಣಿಸುವಂತಿದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ರಾಮಲಾಲನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಶರದ್ ವ್ಯಾಕುಲಳಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ: "ಅಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣನಲ್ಲಿ ಹಾಗಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಬಂದೆ. ಈಗ ಹೀಗೆ ನೀವು–", "ಹಾಗಾಯಿತು" ಎಂಬ ತೇಲುಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸುಧಾಕರನ ಆ ಪಾಪದ ಘೋರ ಪ್ರಸಂಗ ಅಡಗಿದೆ ಅಂದರು. "ಅಂದತ್ತರು" ತಂಗಿಯ ಮೇಲೆ ಅಣ್ಣ (ನಾಟಕದ ನಾಯಕ) ಎರಗಿದನೆಂಬ ದುರ್ಧರ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವದಿರಲಿ ಅದನ್ನೊ ಹೆಸರಿಸುವದೂ ಗಡಕರಿಯವರ ಅಂತಃಕರಣಕ್ಕೆ ಅಸಹ್ಯ ಅಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ "ಏಕಚ ಪ್ಯಾಲಾ" ಕೇವಲ ಮದ್ಯಪಾನದ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮದ ಚಿತ್ರಣವಲ್ಲ. ಅದು ಗಡಕರಿಯ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಮೇಲೆಯೇ ಒಂದು ದಟ್ಟರೂಪಕ. ನಾಯಕ ಸುಧಾಕರ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅಂದಿನ ಸುಧಾರಕರ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ನಾಯಿಕೆ ಸಿಂಧೂ ಹಿಂದೂ ಸಾಧ್ವಿ ಹೆಂಡತಿಯ ಮಾದರಿ. ರಾಮಲಾಲ ಅಂದಿನ ಡಾಂಭಿಕ ಪರೋಪದೇಶ ಪಂಡಿತ ಹಾಗೂ ಆತ್ಮಸಂಭಾವಿತ ಸದ್‌ಗೃಹಸ್ಥ. ಹಾಗೆಯೇ ತಳೀರಾಮನ 'ಆರ್ಯ ಮಂದಿರಾ ಮಂಡಳ!' ಅಲ್ಲಿ ರಾಜಕಾರಣ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಗಳನ್ನೂ ಚರ್ಚಿಸುವ ಸದಸ್ಯರು. ತಳೀರಾಮ ಸತ್ತಾಗ ಅವನ ಕುರಿತು ಅವರ ಸಂತಾಪಸೂಚಕ ಸಭೆ. ತಳೀರಾಮ ಖಳನಾಯಕ. ಆದರೂ ಇದೆಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಭಂಡಾಟವನ್ನೂ ಭೇದಿಸಿ ನೋಡಬಲ್ಲ ನಗ್ನಸತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯ ಅತ್ಯಂತ ನಿರ್ಲಜ್ಜ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯ ದುಷ್ಟ ಪಾತ್ರ–ಅತಿ ವಾಸ್ತವವಾದಿ.

(ಸುಧಾ)

ನಟ ಸಮ್ರಾಟ ಬಾಲಗಂಧರ್ವ

ನಟ ಸಮ್ರಾಟ್ ಬಾಲಗಂಧರ್ವ-ಶ್ರೀ ನಾರಾಯಣ ರಾವ್ ರಾಜಹಂಸ ಇವರ ಜನ್ಮಶತಾಬ್ದವನ್ನು ಈ ವರ್ಷ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಭಾರೀ ಉತ್ಸಾಹ ಉಲ್ಲಾಸಗಳಿಂದ ಎಲ್ಲೆಡೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಆಚರಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕವೂ ದಕ್ಷಿಣ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಹಳೆಯ ಮುಂಬಯಿ ಇಲಾಖೆಯ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದಾಗ ಈ ಮಹಾ ನಟನ ಗಂಧರ್ವ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯು ಬೆಳಗಾಂವ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯವರೆಗೆ ಅನೇಕ ಸಲ ದಿಗ್ವಿಜಯ ಮಾಡಿ ಹೋದದ್ದುಂಟು. ಆಗ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಂತೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ದಲ್ಲಿಯೂ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರು ಜನತೆಯ ಮುದ್ದು ನಟರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರ ಈ ರೂಪ ಸೌಂದರ್ಯ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಅಭಿನಯ ಕಿನ್ನರ ಕಂಠ - ಎಲ್ಲವೂ ಮರಾಠೀ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ರಸಿಕರನ್ನು ಮುಗ್ಧಗೊಳಿಸಿದ್ದುಂಟು.

40ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಗಂಧರ್ವ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯು ಕಾರವಾರಕ್ಕೂ ಬಂದಿತು. ಆಗ ತುಸು ಮೀರಿದ ವಯೋಮಾನದಿಂದಾಗಿ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರು ನಡುನಡುವೆ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ವಹಿಸತೊಡಗಿದ್ದರು. ಅವರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸ್ತ್ರೀ ಭೂಮಿಕೆ ಗಳನ್ನು (ಬಿಜಾಪುರದ) ಗೋಹರ ಕರ್ನಾಟಕೀ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. (ಇದೇ ರೀತಿ 20ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತರ್ ದೀನಾನಾಥ ಮಂಗೇಶಕರರು ತಮ್ಮ ಬಳವಂತ ಸಂಗೀತ ಮಂಡಳಿಯೊಂದಿಗೆ "ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ, ಕೋಕಿಲ" ಶಂಕರರಾವ್ ಸರ್ ನಾಯಿಕ ತಮ್ಮ ಯಶವಂತ ಸಂಗೀತ ಮಂಡಳಿಯೊಂದಿಗೆ ಕುಮಟೆಗೂ ಬಂದು ಠಳವೂರಿದ್ದರು!)

ಬಾಲಗಂಧರ್ವರಿಗೆ ಈ ಹೆಸರು ಸಂದದ್ದು ಶ್ರೀ ಲೋಕಮಾನ್ಯ ತಿಲಕರಿಂದ- ಅದೇನು ಸಭೆ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಪಿಸಿದ ಬಿರುದಾಗಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್ ಕಂಪೆನಿಗೆ ಸಲಹೆಗಾರರೂ ಹಿತೈಷಿಗಳೂ ಆದ ಲೋಕಮಾನ್ಯರ ಇದುರಿಗೆ ಈ

ಬಾಲನಟನನ್ನು ಒಯ್ದು ಕಂಪೆನಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು (ಶ್ರೀ ಮುಜುಮದಾರರು) ಹಾಡಿಸಿದರು. ಆಗ ಈ ಹುಡುಗನ ಕೊರಳಿನ ಇಂಪಿನಿಂದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಪೆಂ ಪಿಂದ ತಿಲಕರು ನಿಬ್ಬೆರಗಾಗಿ ತಲೆದೂಗಿ ಉದ್ಗರಿಸಿದರು. "ಹಾತರ ಬಾಲ ಗಂಧರ್ವಚ ಆಹೆ!" (ಈತ ಬಾಲ ಗಂಧರ್ವನೇ) ಸರಿ. ಅಂದಿನಿಂದ ನಾರಾಯಣ ರಾವ್ ರಾಜಹಂಸರಿಗೆ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರೆಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಅಂಟಿಗೊಂಡಿತು. ಮುದಿ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಅವರು ಬಾಲಗಂಧರ್ವರೇ.

ಮರಾಠೀ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಪ್ರತಿಮ ಸ್ತ್ರೀ ಅಭಿನಯಕ್ಕಾಗಿ ಖ್ಯಾತಿಪೆತ್ತವರು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರಿದ್ದಾರೆ - ಶ್ರೀ ರಘುವೀರ ಸಾಹುಕಾರ, ಶ್ರೀ ಪಾರ್ಶೇಲಕರ, ಶ್ರೀ ಬಾಪೂರಾವ್ ಮಾನೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ಆದರೆ ಅವರೆಲ್ಲ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ನಂತರ ಮುಂದೆ ಬಂದವರು. ಬಾಲಗಂಧರ್ವರಿಗೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾಗಿ ಮುಂದೆ ನಿಂತವರಲ್ಲ. ಬಾಲಗಂಧರ್ವರು 50 ವರ್ಷ ಕಾಲ ಮರಾಠೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅದ್ವಿತೀಯ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಾಭಿನಯದ ನಟ ಸಮ್ರಾಟರಾಗಿ ಮೆರೆದರು. ವಯಸ್ಸಾದರೂ ಅವರ ಅಂಗ ಶೈಥಿಲ್ಯವನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ (ಕ್ಷಮಿಸಿ) ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ರಸಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ರುಕ್ಮಿಣಿ, ಸುಭದ್ರೆ, ಸಾವಿತ್ರಿಯಂಥ ಕುಮಾರಿಯರ ಭೂಮಿಕೆ ಗಳನ್ನು ಕೌತುಕದಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರು.

ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್ ಕಂಪೆನಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೂ ಮುಂಚೆ ಶ್ರೀ ಭಾವೂರಾವ್ ಕೊಲ್ಹಟಕರ ಎಂಬ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾರ್ಟಿ ನಟರು ಹೆಸರಾಗಿದ್ದರು. ಭಾವೂರಾವ್ ಲೋಕಮಾನ್ಯರ ಲಾ ಕ್ಲಾಸಿಸ್ ಸೇರಿದ ಕಾನೂನಿನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಅವನನ್ನು ತಿಲಕರೇ ಮನವೊಲಿಸಿ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ ಕಂಪೆನಿಗೆ ನಟನಾಗಿ ಸೇರಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಭಾವೂರಾವ್ ಅಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಮರಣಹೊಂದಿದರು. ಅವರಿಂದ ತೆರವಾದ ರಂಗವನ್ನು ಬಾಲಗಂಧರ್ವರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ತುಂಬಿದರು. ಶಕುಂತಲೆ, ಶಾರದೆ, ಸುಭದ್ರೆ, ವಸಂತಸೇನೆ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಪಾದ ಕೃಷ್ಣಕೋಲ್ಹಟಕರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ನಾಯಿಕೆಯರು. ಅವರನ್ನು ನೋಡಲು ಅವರ ಹಾಡನ್ನು ಕೇಳಲು ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್ ಕಂಪೆನಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂದಣಿ ಬೆಳೆಯ ಹತ್ತಿತು. ಮುಂದೆ ಕಂಪೆನಿ ಒಡೆಯಿತು. ಸರ್ವಶ್ರೀ ಗೋವಿಂದ ರಾವ್ ಟೇಂಬೆ, ಗಣಪತರಾವ್ ಬೋಡಸ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಮುಖ ನಟರ ಗುಂಪು ಬಾಲಗಂಧರ್ವರನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು "ಗಂಧರ್ವ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ" ಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿತು. ಮುಂದೆ ಲೋಕಮಾನ್ಯರ ಪಟ್ಟ ಶಿಷ್ಯರೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧ 'ಕೇಸರಿ'ಯ ಸಂಪಾದಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರೂ ಆದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಪ್ರಭಾಕರ ಖಾಡಿಲಕರರು ಈ ಕಂಪೆನಿಯ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಾದರು. ಮಾನಾಪಮಾನ, ವಿದ್ಯಾಹರಣ, ದ್ರೌಪದಿ ಸ್ವಯಂವರ, ಮೇನಕಾ, ಸಾವಿತ್ರೀ ಮುಂತಾದವು. ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ಭಾಮಿನೀ,

ರುಕ್ಮಿಣೀ, ದ್ರೌಪದೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ. ಇವೆಲ್ಲ ನಾಯಿಕಾ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳು ಬಾಲಗಂಧರ್ವರನ್ನು ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆದುವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವೆಡೆಗೆ ಬರುವ ನಾಯಿಕೆಯರ ವರ್ಣನೆ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ಅಂಗ ಸೌಷ್ಠವ, ರೂಪ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿಯೇ ನಿರೂಪಿಸಿದಂತಿವೆ. "ಚಂದ್ರಿಕಾ ಹೀಜಣು", "ರೂಪಬಲೀ ನರ ಶಾರ್ದೂಲ", "ನಯನೀ ಲಾಜವಿತ", "ಮಲಾಮದನ ಭಾಷೆ", "ನಯನೀಂ ಲಾಜವಿತ" ಇತ್ಯಾದಿ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರದೇ ಪ್ರಶಂಸೆ!

ಶ್ರೀರಾಮ ಗಣೇಶ ಗಡಕರಿ (ಕವಿ "ಗೋವಿಂದಾಗ್ರಜ") ಬಾಲಗಂಧರ್ವರಿಗಾಗಿ "ಏಕಚ ಪ್ಯಾಲಾ" ನಾಟಕ ಬರೆದರು. ಆ ತನಕ ರಾಜಕನ್ನೆಯರ ಶ್ರೀಮಂತ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶೋಭಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರಿಗಾಗಿ ಅವರು ಒಬ್ಬ ಸೆರೆಕುಡುಕ ನಾಯಕನ ದುರ್ದಶೆಗೆ ಬಲಿಯಾದ ಹೆಂಡತಿ ಸಿಂಧೂಳ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಬಾಲಗಂಧರ್ವರು ನಾಟಕವನ್ನು ಬೇಡಿದಾಗಲೇ ಗಡಕರಿ ಅವರಿಗೆ ಅಂದಿದ್ದರು, "ನಾರಾಯಣ ರಾವ್" ಖಾಡಿಲಕರರು ನಿಮ್ಮನ್ನು ಜರತಾರೀ ಸೀರೆ ಶಾಲು ಹಾಗೂ ರತ್ನಾಭರಣಗಳಲ್ಲಿ ಮೆರೆಯಿಸಿದರು. ನಾನು ನಿಮ್ಮನ್ನು ಹರಕು ಹಳೆ ಸೀರೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಟೇಜಿಗೆ ತರಲಿದ್ದೇನೆ! ಬಾಲಗಂಧರ್ವರು ಅಸಲು ಕಸಬಿನ ನಟರು. ಆಹ್ವಾನ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು. ಅವರ ಭಾಮಿನೀ, ರುಕ್ಮಿಣಿ ಸುಭದ್ರೆಯರಿಗಿಂತ ಸಿಂಧೂ ಮರಾಠೀ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಜರಾಮರಳಾದರು ಹಿಂದೂ ಹೆಣ್ಣಿನ ಆದರ್ಶವಾಗಿ! ಅದು ಸಂಗೀತ - ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರ್ಣಯುಗ. ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 30–40 ಹಾಡುಗಳ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ಹಾಡಿಗಾಗಿಯೇ ನಾಡಲುಬ್ಧರ ದಟ್ಟಣೆ. ಅವರು ಗಂಧರ್ವರ ಹಾಡು ಮುಗಿದೊಡನೆ ಥಿಯೇಟರ ಹೊರಗೆ - ಮುಂದಿನ ಹಾಡಿಗೆ ಒಳಗೆ ಬರುವವರು! ಒಂದೊಂದು ಹಾಡಿಗೆ 4–5 ಸಲ ಒನ್ಸ್ ಮೋರ್. ಬಾಲಗಂಧರ್ವರು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲು ನಿಂತರೆ ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ನಾಟಕ ಸ್ಥಗಿತ - ಮಾಸ್ಟರ್ ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರ ನಾಟಕಗಳಂತೆ! ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ನಾಯಿಕಾ ಪ್ರಧಾನ ಕೃತಿಗಳೇ.

ಅವರ ರಂಗಪರ್ವ ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ವೈಭವಶಾಲಿಯಾದ ಐಶ್ವರ್ಯಯುಗವಾಯಿತು. ಅವರು ತಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿ ಇತಿ ಮಿತಿ ಎಣಿಸದೆ ವೆಚ್ಚ ಮಾಡಿ ಭಾರಿ ಸಾಲ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಿರೀಟ ಕುಂಡಲಾದಿ ರೋಲ್ಡ್‌ಗೋಲ್ಡ್ ರಚಿತ. ಅವರಿಗೆ ಅತ್ತರುಗಳ ವಿಪರೀತ ಹವ್ಯಾಸ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ 500–600 ರೂ. ಅತ್ತರುಗಳ ಖರೀದಿ. ಬಾಲಗಂಧರ್ವರು ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದರೆಂದರೆ ಥಿಯೇಟರ ತುಂಬ ಅತ್ತರ್ ಪರಿಮಳ ತೂರಿಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಸೌಂದರ್ಯ - ಸಂಗೀತ ಅಭಿನಯ ಸುಗಂಧ ಇವುಗಳ

ಅದ್ಭುತ ಸಂಯೋಗ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ರಂಗಭೂಮಿ. ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ತಬಲಾ ಪಟು ತಿರಖ್ವಾ ಅವರ ತಬಲಜೀ. ಅಲ್ಲಾದಿಯಾಖಾನ್‌ರಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗಾಯಕರೂ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ಸ್ವರ ಮಾಧುರ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ವರ ಶುದ್ಧಿಯ ಸಾಧನೆಗೆ ಲುಬ್ಧರು! ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ಗದ್ಯವೂ ಅಷ್ಟೇ ಮಧುರ - ಮೋಹಕ.

ಬಾಲಗಂಧರ್ವರಿಗೂ ಬಡೋದೆಯ ಗಾಯಕವಾಡರ ಆಶ್ರಯವಿತ್ತು. ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಒಮ್ಮೆ ಅವರು ಬಡೋದೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಂಪು ಮಾಡಿದಾಗ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಬೇಕಿತ್ತು. ಒಮ್ಮೆ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅರಸಿನ ಕುಂಕುಮ. ರಾಣಿವಾಸದಲ್ಲಿ ಸಂಭ್ರಮ. ಸರದಾರ ಕುಲದ ಗರತಿಯರೆಲ್ಲ ಅಭ್ಯಾಗತರು. ಅವರಿಗೆ ಹೊರಟು ಹೋಗುವ ಮುನ್ನ ಮಹಾರಾಜರಿಂದಲೇ ಉಡುಗೊರೆ. ಹಾಗೆ ಉಡುಗೊರೆಯನ್ನು ಮಹಾರಾಜರು ಕೈಯೆತ್ತಿ ಕೊಡುವಾಗ ಅದು ಜಾರಿ ಕೆಳಗೆ ಬಿತ್ತು. ಆಗ ಆ ಕುಲೀನ ರೂಪವತಿಯಾವ ತರುಣಿ ಬಾಗಿ ಅದನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು - ಬಾಗುವಾಗ ಅವಳ ಎದೆಯ ಸೆರಗೂ ಜಾರಿ ಬಿತ್ತು! ಅದನ್ನು ಸಾವರಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಚಿ ನಕ್ಕು ಬಳುಕುತ್ತ ಹೊರಟು ಹೋದಳು. ಮಹಾರಾಜರಿಗೆ ತುಂಬ ಕುತೂಹಲ. "ಅವಳು ಯಾರು?" ಮಹಾರಾಣಿ ಹೇಳಿದಳು. "ಅರೇ! ಗೊತ್ತಾಗಲಿಲ್ಲವೇ? ಅವರು ಬಾಲಗಂಧರ್ವರು!" ಅಂದು ಬಾಲಗಂಧರ್ವರು ಒಡ್ಡ ಗೆದ್ದಿದ್ದರು. ರಂಗದ ಹೊರಗೂ ಉಚ್ಚವರ್ಗದ ಸುಂದರಿಯರ ನಡುವೆ ಹೋಗಿ ಒಡನಾಡಿ ತಾನೂ ಅಂಥ ಹೆಣ್ಣೆಂದು ಎಣಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವೆನೆಂದು!

ಒಮ್ಮೆ ಹೈದರಾಬಾದಿನಲ್ಲಿ ಗಂಧರ್ವ ಕಂಪೆನಿಯ ನಾಟಕ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನಿಜಾಮರೇ ಬರುವವರಿದ್ದರು. ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ನಡುವೆಯೇ ನಿಜಾಮರು ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಬಂದರು. ಆಗ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ಪಾತ್ರ ನಿಂತು ಹಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ನಿಜಾಮರು ಸಂಗೀತ ಪ್ರೇಮಿಗಳು (ಉರ್ದು ಕವಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದರು). ಅವರು ಗಂಧರ್ವರ ಹಾಡು ಕೇಳುತ್ತ ನಿಂತೇ ಬಿಟ್ಟರು. ಕೂತುಕೊಳ್ಳಲು ಮರೆತೇಬಿಟ್ಟರು. ನಿಜಾಮರು ಒಳಗೆ ಬರುವಾಗ ಗೌರವ ತೋರಿಸಲು ಎದ್ದು ನಿಂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸ್ತೋಮವೂ ನಿಂತೇ ಉಳಿಯಿತು - ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ಹಾಡು ಮುಗಿಯುವ ತನಕ!

ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ರಸಿಕ ಜನತೆ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರನ್ನು ಕೂಸೆತನಕವೂ ಹೆಗಲ ಮೇಲೆ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಕುಣಿದಾಡಿತು. ಇಂದು ಸಿನೇಮಾ ತಾರೆಯ ರಂತೆ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರೇ ಅಂದಿನ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜು ಯುವಕ ಯುವತಿಯರಿಗೆ ಫ್ಯಾಶನ್ನಿನ ಮೋಡಲ್, ಅವರ ಕೇಶ ರಚನೆ, ಅವರ ನಡೆ ನುಡಿಯ ವಯ್ಯಾರ,

ಒನಪು. ಅವರ ಸೀರೆ ಕುಪ್ಪಸಗಳ ಮಾದರಿ. ಅವರ ಫರಕ್ಯಾಪ್ ಲಂಡಚಣ್ಣ, ಅರ್ಧ ಶರ್ಟ್ - ಎಲ್ಲವರ ಅನುಕರಣವೊಂದಿಗೆ ತರುಣ ಪ್ರಪಂಚದ ಕೋಣೆ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ವಿವಿಧ ಭಾವ ಭಂಗಿಗಳ ಫೋಟೋ!

ಆದರೆ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ಜನಪ್ರಿಯತೆ. ಸಂಗೀತಾಭಿನಯಗಳ ಖ್ಯಾತಿ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಅವರ ವಯೋವಣಾನವೂ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿತ್ತು. ಮೈಯೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗತೊಡಗಿತ್ತು. ಹಾಡುವಾಗ ತೀವ್ರ ಕೆಮ್ಮು ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದಾಗ್ಯೂ ಜನ ಅದನ್ನೆಲ್ಲ ಕ್ಷಮಿಸಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಹಳೆಯ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರನ್ನೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ದಿವ್ಯ ಕಂಠಕ್ಕೆ ಯಾವ ಕುಂದೂ ಇದ್ದಿಲ್ಲ. ತುಸು ಪ್ರೌಢರಾಗಿ ಕಂಡರೂ ರೂಪ ಸುಂದರಿಯಾಗಿಯೇ ಅವರ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ ಒಪ್ಪುತ್ತಿತ್ತು.

ಇತ್ತ ದುಂದುವೆಚ್ಚದಿಂದ ಕಂಪೆನಿಯ ಸಾಲದ ಭಾರ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಅವರ ತಮ್ಮನೇ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು. ಬಾಲಗಂಧರ್ವರು ತುಂಬ ಸರಳ, ಭಾವ ಪರವಶ. ಖಾಸಗಿಯಲ್ಲಿ ನಿರಾಡಂಬರ. ಆದರೆ ಕಂಪೆನಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ, ನಟವರ್ಗದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಸುಖ ಸೌಕರ್ಯವೆಲ್ಲ ಯಾವಾಗಲೂ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ್ದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ದುಂದು ವೆಚ್ಚ ಸಾಲಿಸಿಟರ್ ಲಾಡ್ ಅವರ ಕಾಯಿದೆಯ ಸಲಹೆಗಾರರು ಮತ್ತು ಭಕ್ತರು ಹಾಗೆಯೇ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶ ವಸಂತ ದೇಸಾಯಿ. (ಇವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಂಧರ್ವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಗಂಧರ್ವರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೂ "ಮಖಮಲೀ ಚಾಪಡದಾ" ಎಂಬ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೂ ಇವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ). ಕಂಪೆನಿಯ ಸಾಲ ತೀರಿಸುವ ತನಕ ಅವರ ಚಾಲನೆ ಲಾಡರ ವಶಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಸಬೇಕಾಯಿತು - ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗೆ ಏನೂ ಕುಂದುಬರದಂತೆ! (ನಾರಾಯಣ ರಾವ್‌ರು ತುಂಬ ಲಹರಿ ಮತ್ತು ಸ್ವಾಭಿಮಾನಿ ಆಗಿದ್ದರು).

ಇದೇ ಸುಮಾರಿಗೆ ಸ್ವರಾಜ್ಯ ಫಂಡಿಗಾಗಿ ಬಾಲಗಂಧರ್ವ ಮತ್ತು ಕೇಶವ ರಾವ್ ಭೋಸಲೆ ಇವರ ಸಂಯುಕ್ತ "ಮಾನಾಪಮಾನ"ದ 2 ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾದವು. ಆಗ ಕೇಶವ ರಾವ್ ಭೋಸಲೆ ಲಲಿತಕಲಾದರ್ಶ ಕಂಪೆನಿಯ ಒಡೆಯ ಮತ್ತು ಖ್ಯಾತ ಗಾಯಕ ನಟ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರಿಗೆ ಅಭಯವಿತ್ತರು. "ಹೆದರಬೇಡಿ, ನಾರಾಯಣ ರಾವ್, ಹೀಗೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಸಂಯುಕ್ತ ಆಟಗಳನ್ನು ಆಡೋಣ. ನಿಮ್ಮ ಸಾಲ ತೀರಿಸೋಣ!" ಆದರೆ ಕೇಶವರಾವ್ ತೀರಿಕೊಂಡರು. ಮುಂದೆ ಗಂಧರ್ವ ಕಂಪೆನಿಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರನ್ನು ನಾಯಕ(ಕಿ)ರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಕೆಲವು ಸಂತ ಚಿತ್ರಪಟಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಪ್ರಭಾತ ಫಿಲ್ಮ್ ಕಂಪೆನಿಯ ವಿ. ಶಾಂತಾರಾಮರು ಹೂಡಿದರು. (ಬಾಲಗಂಧರ್ವರು ಅತ್ಯಂತ ಭಾವಿಕರು. ಕಂಪೆನಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಭಜನೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ

ಮೀರಾಬಾಯಿಯು ಕುರಿತು "ಅಮೃತ ಸಿದ್ಧಿ" ಮತ್ತು "ಸಂತ ಕಾನ್ಹೋಪಾತ್ರಾ" ನಾಟಕಗಳು ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯ ಭಕ್ತಿಗೀತೆಗಳಿಂದಲೇ ಖ್ಯಾತಿಪೆತ್ತಿದ್ದವು.) ಏಕನಾಥರ ಬಗೆಗೆ "ಧರ್ಮಾತ್ಮಾ" ಚಿತ್ರ ಹೊರ ಬಂತು. ಅಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಬಾಲಗಂಧರ್ವರು ಗಂಡು ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿದ್ದೇ ಇದ್ದಿಲ್ಲ. ಜನ ಅವರನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಇದಿರು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಈ ಹಿರಿಯ ನಟನಿಗೆ ನಿರ್ಜೀವ ಕ್ಯಾಮರಾದ ಮುಂದೆ ನಟಿಸುವುದು ಸೇರಲಿಲ್ಲ. ಸಾಧಿಸಲೂ ಇಲ್ಲ. ವಿ. ಶಾಂತಾರಾಮರ ಯೋಜನೆ ಕುಸಿದು ಬಿತ್ತು.

ಅತ್ತ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನವೂ ಕುಸಿಯಿತು. ಆಗಲೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ತರುಣ ಸ್ತ್ರೀ ಭೂಮಿಕೆಗಳನ್ನು ವಹಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಬಿಜಾಪುರದ ಶ್ರೀಮಂತಿ ಗೋಹರ ಕರ್ನಾಟಕಿಯನ್ನು ಕಂಪೆನಿಯಲ್ಲಿ ತಂದಿದ್ದರು. (ಗೋಹರಬಾಯಿಯವರ ಒಂದು ಕನ್ನಡ ರೆಕಾರ್ಡ್ "ನಾ ಪೇಳುವೇ ನಿನಗೊಂದುಪಾಯಾ" ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು. ಇದರ ಮೂಲ ಧಾಟಿ ಗಂಧರ್ವರ "ಸಾವಿತ್ರಿ" ನಾಟಕದ್ದು. "ತೇಜಾ ನಭೀಯಾ ಸಾಹವೇನಾ" ಲೊಂಢೇ ಹಾಡಿದ್ದು.) ಕ್ರಮೇಣ ಗೋಹರಬಾಯಿ ನಾರಾಯಣ ರಾವ್‌ರ ವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕೆ, ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರಳಾದಳು. ಕಂಪೆನಿಯ ಪಾಲು ಗಾರ್ತಿಯೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಅವರೀರ್ವರ ವಿವಾಹವೂ ಆಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಅವರ ಕುಟುಂಬದವರು–ಹೆಂಡತಿ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಅವರಿಂದ ದೂರವಾದರು.

ಅವರ ಕೊನೆಯ ಬದುಕು ಗೋಹರ ಬಾಯಿಯ ಆರೈಕೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಳೆಯಿತು. ಕಂಪೆನಿಯ ಕತೆ ಎಂದೋ ಮುಗಿಯಿತು. ದಿನಾಲೂ 7 ಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ವರ್ಷ ಗಟ್ಟಲೆ ನಿಂತೇ ಹಾಡುತ್ತ ಮುದುಕರಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ಕಾಲುಗಳು ಸತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡವು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ, ನಡೆಯುವ ಅವರ ರಂಗಗೀತಗಳ ಹಾಗೂ ಭಜನೆ ಗಳ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಅವರನ್ನು ಎತ್ತಿ ಒಯ್ದು ಕೂಡ್ರಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. (ಕಂಪೆನಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೂ ಅವರ ಭಜನೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಹೆಸರಾಗಿದ್ದವು. ಕಾರವಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಅಂಥ ಒಂದು ಭಜನಾ ಪ್ರಸಂಗ ಗೋಕರ್ಣದ ಮಹಾಬಲೇಶ್ವರ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅವರು ನೀಡಿದ್ದರು. ಅವರು ಅಂದು 20 ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಹಾಡಿದ "ಅವಘಾಚಿ ಸಂಸಾರ ಸುಖಾಚಾಕರೀನ" ಅಭಂಗವು ಇಂದಿಗೂ ನನ್ನ ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರಾಲಯ ಮಾಧುರ್ಯಸಂಪನ್ನವಾಗಿ ಮೊಳಗುತ್ತಿದೆ!)

ಸಾಯುವ ಮುನ್ನ ಅವರು 100 ದಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇಲ್ಲದೆ ಬಿದ್ದಿದ್ದರು. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಈ ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚಿನ ಮುದ್ದಿನ ನಟ ಸಮ್ರಾಟನ ಎಂಥ ಬಾಳಿಗೆ ಎಂಥ ಕೊನೆ! ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬದ್ಧವಾದ ಅವರ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜದ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಅವರ ಒಂದೇ ಒಂದು ಘೋರ ಅಪರಾಧ – ಗೋಹರ ಕರ್ನಾಟಕಿಯನ್ನು ಮದುವೆ ಯಾದದ್ದು. ಆಕೆ ಮುಸ್ಲಿಂ ಹೆಂಗಸು!.... ಆದರೆ ಅದೆಲ್ಲ ಇಂದು ಮಣ್ಣುಪಾಲು.

ಮರವಿನ ಹುಳು. ಇಂದು ಅವರಿಗೆ ಸ್ಮಾರಕ ಪೂಣೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತ ಬಾಲಗಂಧರ್ವ ರಂಗಮಂದಿರ ಮತ್ತು ಸದ್ಯ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಾದ್ಯಂತ ರಾಜ್ಯ ಶಾಸನದ ಪುರಸ್ಕಾರದಿಂದ ವಿಜೃಂಭಣೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಅವರ ಜನ್ಮಶತಾಬ್ಧದ ಉತ್ಸವ. ನಮಗೆ ಅವರ ಮರಣಕ್ಕಿಂತ ಜೀವನ ಮುಖ್ಯ. ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಭೂಮಿಕೆಗಳಿಗೂ ಅವುಗಳ ರಂಗಗೀತಗಳಿಗೂ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರೇ ಜೀವದುಸಿರು. ಅವರ ಹಾಡಿನ ಆಶ್ವಾಸನೆ ಇದು. "ಅನಘಾಚಿ ಸಂಸಾರ ಸುಖಾಚಾಕರೀನ ಆನಂದೇ ಭರೀನ ತೀನ್ಹೀ ಲೋಕ!"

[ಉದಯವಾಣಿ 25-9-1988]

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಮೂಲ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ?

ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ನಾನು ಅರವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹೊನ್ನಾವರದ 'ಶೃಂಗಾರ" ಮಾಸಿಕದ ಒಂದು ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಬರೆದಿದ್ದೆ. ಆಗಲೂ ನನ್ನ ಈ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ಈ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ತಜ್ಞರು ಯಾರೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಂತೆ ಅನಿಸಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಈಗಲೂ ಅದೇ ಬಗೆಯ 'ಸ್ವಾಗತ' ಈ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೂ ಸಿಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಆದಾಗ್ಯೂ ಈ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಈ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು, ಅಂದಿನಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ವಿಶಾಲವಾದ ವಾಚಕವಲಯದ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳಬಹುದೆಂಬ ಹಾರೈಕೆಯಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ ಒಂದನ್ನು ಒಂದೊಂದು ಸಲ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಹೊಸತಾಗಿ, ಹೆರವನಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ನನಗೆ ತಟಕ್ಕನೆ ಹೊಳೆದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿದು: ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷ, ಭಾಷೆ, ಹಾವ–ಭಾವ, ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಆಡುವ ಈ ಆಖ್ಯಾನಗಳ ಒಟ್ಟಂದದ ಸ್ವರೂಪ, ಆ ಪಾತ್ರಗಳ, ಅಲ್ಲ ವೇಷಧಾರಿಗಳ ರಂಗಪ್ರವೇಶ, ನಿಷ್ಕ್ರಮಣ, ಕಾಳಗ, ಕುಣಿದಾಟ, 'ಪೀಠಿಕಾಸಂಧಿ'ಗಳು, ನೇಪಥ್ಯವಿಧಾನದ ಕೆಲವೊಂದು ಕೊರತೆಗಳು, ಅಲಂಕಾರಗಳ ಕೆಲವೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು–ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ವಿಮರ್ಶಕವಾಗಿ ನೋಡಿ ಮನಗಂಡಾಗ ನನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಮೇಯದ ಇತ್ಯರ್ಥ ಇನ್ನಿಷ್ಟು ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತಲೇ ಹೋಯಿತು. ಈ ಪ್ರಮೇಯ (Hypothesis) ಅಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟವು ಮೂಲತಃ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಒಂದು ನೃತ್ಯನಾಟ್ಯ ರೂಪಕ ವಿಧಾನ. ಅಲ್ಲಿ ತೆರೆಯ ಮರೆಯಿಂದ 'ಸೂತ್ರಧಾರ'ನು ಕುಣಿದಾಡಿಸುವ ನಿರ್ಜೀವ ಗೊಂಬೆಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಸಂಚಾಲನೆಯಲ್ಲಿ ಸಜೀವವಾಗಿ ಕುಣಿದಾಡುತ್ತವೆ. (ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯಂತೂ ತೆರೆಯ ಮರೆಯ

'ಸೂತ್ರಧಾರ' 'ನಾಂದ್ಯಂತ'ದಲ್ಲಿ ರಂಗವಲ್ಲಿಯೇ ಬಂದು ನಾಟಕದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯನ್ನು ಆಡುತ್ತಾನೆ.) ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ತೆರೆಯ ಮರೆಯ ವೇಷಗಳೇ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ತೆರೆಯ ಮುಂದೆ ಬಂದು ಕುಣಿಯುತ್ತವೆ. ಈ ರಂಗಪ್ರವೇಶವೂ ಈ ಜೀವಂತ ಗೊಂಬೆಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ 'ತೆರೆಮರೆಯ ಕುಣಿತ'ವೆಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ನೃತ್ಯಪ್ರಕಾರವೇ ಆಗಿ ರೂಢಿಗೊಂಡಿದೆ.

ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ದೇಶ-ವಿದೇಶಗಳ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದ ನಕಾಶೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶಾಶ್ವತ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಕೊಟ್ಟ ಆಚಾರ್ಯ ಪುರುಷರು. ಕಥಕ್ಕಲಿಗೆ ವಲ್ಲೊಥೋಲ್ ಇದ್ದಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಡಾ। ಕಾರಂತರು. ಅವರು ಈ ಕಲೆಯ ಕುರಿತು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಉದ್ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಬಯಲಾಟದ ಅನುಕರಣವೆಂದೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನನ್ನ ಅಲ್ಪ ಅನಭಿಜ್ಞಮತಿಗೆ ಇದು ಏಕೋ ಹಿಡಿಸದು. ಈ ನಾಟ್ಯರೂಪದ ವಿಕಾಸಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯು ತದ್ವಿರುದ್ಧವೇ ಇದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ನನ್ನ ಗ್ರಹಿಕೆ.

ಈ ಬಯಲಾಟಗಳು ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ 'ದಶಾವತಾರ'ದ ಆಟಗಳೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿದ್ದವು. ನಮ್ಮ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಶಿವರಾತ್ರಿಯ ಜಾತ್ರೆಗೆ 'ತೆಂಕಲಾಗಿನ' ದಶಾವತಾರ ಮೇಳಗಳು ಆಟ ಆಡಲು ಬರುತ್ತಿದ್ದವು. ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳಿಗೂ ಇವೇ 'ದಶಾವತಾರ'ಗಳ ಕಥೆಗಳೇ ನಾಟ್ಯವಸ್ತು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇಂದು 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ' ಎಂಬ ವಾಚಿಕ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ'ವೆಂದೂ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ 'ದಶಾವತಾರದಾಟ'ವೆಂದೂ ಕರೆಯುವ ವಾಡಿಕೆ ಇತ್ತು. (ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ದಶಾವತಾರದ ಆಟಕ್ಕೇ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ'ವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಎಂದಿನಿಂದ ಇತ್ತೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ.) ನಮ್ಮಂಥ ಪರಿಷ್ಕೃತ ನಾಟ್ಯರಸಿಕರ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಈ ದಶಾವತಾರ ಮೇಳಗಳ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಸೆಳೆದದ್ದು ಡಾ। ಕಾರಂತರ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗ್ರಂಥ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ'ವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ತಾಳಿಯೇ. ಈ ಕೆಲವು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಆಟಗಳನ್ನು 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ' ಅಥವಾ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟ'ವೆಂದು ನಾವೆಲ್ಲ ಗುರುತಿಸಹತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಬಯಲಾಟ' ಶಬ್ದ ಪ್ರಾಕ್ಕಿನಿಂದಲೂ ಪ್ರಚಲಿತವಿರಬೇಕು. ಈ ಹೆಸರನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮೀಕ್ಷಿಸೋಣ: 'ಬಯಲಾಟ'ವೆಂದರೆ ಬಯಲಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಆಟ, ಆಡುವ ರೂಪಕ, ಅಂದರೆ ಬಯಲಲ್ಲದೆ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿಯೋ ಪೌಳಿಯಲ್ಲಿಯೋ! ಮುಚ್ಚಿನ, ಮರೆಯುಳ್ಳ ಸ್ಥಳ ದಲ್ಲಿಯೋ ಆಟ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅದು ಬಯಲಿಗೆ ಬಂದಿತು-ಎಂಬರ್ಥ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಿದೆ. ಈ ಒಳಗೆ, ಪರಿಮಿತ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಆಟ ಯಾವದು? ಆಡಿಸುವವರಾರು? ಆಟಿಗ (ಆಟಿಗೆ?) ಯಾರು? ಏನು?

ಅಕಬರನು ಫತ್ತೇಪುರ ಸಿಕ್ರಿ ಎಂಬ ಭವ್ಯ ರಾಜಧಾನಿ ನಗರ ಕಟ್ಟಿಸಿ ಮುಂದೆ ಅದನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಬಯಲಿಗೆ ಬಿಟ್ಟನು. ಆ ರಾಜಧಾನಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಾಲ ಸಭಾಮಂಟಪವಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ನೆಲವೇ ದರೆ ಆ ಮುಗಲ್ ದೊರೆ ಆಡಲು ಸಿದ್ಧ ಮಾಡಿದ ಚದುರಂಗದ ವಿಸ್ತೀರ್ಣವಾದ ಪಟ. ಅಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ದೊರೆ ಮೇಲೆ ಅಟ್ಟಲಿಕೆ ಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಆ ಪಟದಲ್ಲಿ ಚದುರಂಗ ಆಡುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿತ್ತು. ಅದೆಂಥ ಚದುರಂಗ? ಈ ಆಟದ ದಂತದ ಇಲ್ಲವೇ ಲೋಹದ ಆನೆ, ಕುದುರೆ, ಪೇದೆಗಳ ಬದಲು ನಿಜವಾದ ಜೀವಂತ ಆನೆ, ಕುದುರೆ, ಪೇದೆಗಳನ್ನೇ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಆತ ಆಟವಾಡುತ್ತಿದ್ದ! ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಬಯಲಾಟದ ರೀತಿಯೂ ಬಹುಶಃ ಹೀಗೆಯೇ ಎಂದು ನನ್ನ ಊಹೆ.

ಬಯಲಾಟದ ಯಾವದೇ ವೇಷವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವರ ಉಡಿಗೆ ತೊಡಿಗೆ ಗಳಿಂದ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಅನಿಸುವದೇನು? ಅದರ ಕಿರೀಟ, ಪೊಗಡೆ (ಮುಂಡಾಸ), ಭುಜಕೀರ್ತಿ, ಎದೆಯ ಅಲಂಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಆಯಾ ವೇಷದ ಅಂಗಾಂಗಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಾಗಿ ಕಾಣುವದಿಲ್ಲ. ಆ ಒಡವೆಗಳೊಂದಿಗೇ ಆ ವೇಷ ಆಳೆತ್ತರದ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನೇ ಕೊರೆದು ಕೆತ್ತಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುವದು. ಅಂದರೆ ಮೂಲತಃ ಗೊಂಬೆಯಲ್ಲಿ ಕೆತ್ತಿದ ವಸ್ತ್ರ ಒಡವೆಗಳ ಪಡಿಯಚ್ಚನ್ನೇ ದೊಡ್ಡ ಆಯ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಪುರುಷ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಸಜ್ಜು ಮಾಡಿಕೊಂಡಂತೆಯೇ ಅನಿಸುವದು. ಇದೂ ಸಾಲ ದಂತೆ ಇವೆಲ್ಲ ಭೂಷಣಗಳು ಮರದಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಚಿನ್ನ! ಮೈಗಂಟಿಕೊಂಡೇ ಇರುವಂತೆ ಬಟ್ಟೆಯ ಅಟ್ಟೆಗಳಿಂದ ಎದೆಕಟ್ಟುಗಳಿಂದ ರಚಿಸಿದ ಅಲಂಕಾರ, ಮುಡಿ ಯಿಂದ ಅಡಿಯ ವರೆಗೂ ಈ ವೇಷಭೂಷೆಯು ಒಂದು ಅಖಂಡ ರೇಖಾ ವಿನ್ಯಾಸ ವನ್ನು, ಆಕೃತಿಯ ಶಿಲ್ಪವನ್ನೇ ಕಣ್ಣೆದುರು ಕಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದೊಂದು ವೇಷವೂ ಚಲಿಸುವ-ಸೂತ್ರವಿಲ್ಲದೆ ಸ್ವಯಂ ಚಲನ-ವಲನ ಮಾಡುವ ಜೀವಂತ ಗೊಂಬೆಯೇ.

ಇನ್ನು ಈ ಆಳೆತ್ತರದ ಗೊಂಬೆಗಳ ಹಾವಭಾವ-ವಿಶೇಷತಃ ಅವುಗಳ ತೋಳು- ಕೈಗಳು ಮಣಿದಾಡುವಾಗ ತೊನೆದಾಡುವಾಗ ಆ 'ತರಂಗಿತತೆ' ಯಾರೋ ಅದೃಶ್ಯ ದಾರಗಳಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಗಳ ಅಂಗಾಂಗಗಳಂತೆಯೇ ಎಳೆದಾಡಿ ಕುಣಿಸುವರೋ ಎಂಬಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ನೆನಪಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇಂದಿಗೆ ಒಂದು ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ-ಅದೂ ಈಚಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಯಲಾಟದ ನಟ-ನರ್ತಕರ ಭಾವ ಭಂಗಿ ನೃತ್ಯನಾಟ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಪರಿಷ್ಕರಣ ವನ್ನೋ ಸಂಸ್ಕರಣವನ್ನೋ ಹೊಂದಿದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯ, ಕಥಕ್ಕಲಿಯೇ ಮುಂತಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಮಾದರಿಗಳ ಅನುಕರಣವೂ ಬಹಳಷ್ಟು ಪದ್ಯಾರ್ಥಸೂಚಕವಾದ ಅಂಗವಿಕ್ಷೇಪ (Miming)ವೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಹಿಂದೆಲ್ಲ ಈ ಮೈ ಕೈಗಳ ಕುಣಿತ ಮಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳಲಯದ ಅನುಸರಣದ ಹೊರಗೆ, ಅದಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ

ತೋಲ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಲನವಲನಗಳ ಹೊರಗೆ ವಿಶೇಷ ಇಲ್ಲವೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ನ್ಯಾಸ-ಮುದ್ರೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಬಹಳಷ್ಟು ಅರ್ಥಶೂನ್ಯ ಹಾವಭಾವಗಳು ಗೊಂಬೆಗಳ ಅಂಗವಿಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಬೀಸಾಗಿ ನಯವಾಗಿ ಸವಿರಾಗಿ ಇಲ್ಲವೇ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ತೋರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದವು–ಇವು ಮಾನವ ಗೊಂಬೆಗಳಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಸಂಗದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ತನ್ಮಯತೆಯ ಭಾವೋದ್ರೇಕ ಹೊಂದುವದರಿಂದ. ನಟಿಕೆ, ಬೆರಳುಮುರಿ (ಮಕ್ಕಳ ದೃಷ್ಟಿಬಾಧೆ ನೀಗಿಸಲು ಮಾಡುವಂತೆ!) ಇಲ್ಲವೆ ಬೆರಳು ಕುಣಿಸು ಶಬ್ದ 'ನಟ' ಮೂಲದಿಂದಲೇ ಬಂದದ್ದು. ನಟನಿಗೆ ಸೋಗು ಮುಖ್ಯ ಆಮೇಲೆ ನರ್ತನ. 'ನಟ್ಟುವ' 'ನಟ್ಟವಿಗ' ನೋಡಿ ನಲಿಯಬೇಕಾದ ವೇಷ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಟರಿಗೆ 'ವೇಷಧಾರಿ'ಗಳೆಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ–ಅವರು "ವೇಷ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ". ಅವರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಲ್ಲ, ಪಾತ್ರ ಅಭಿನಯಿಸುವವರಲ್ಲ; ಈ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಂಜನೆಯು ಕಲಾಸಂಪತ್ತು ಕಾಲಕ್ರಮದಿಂದ ಪ್ರತಿಭೆ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಫಲವಾಗಿ ಪಳಗಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು–ಎಂಬುವದು ಸೃಷ್ಟಿ. ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನೇ ಮಾದರಿಯಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡ ನೇಪಥ್ಯವಿಧಾನದಿಂದಾಗಿ ಈ ರಂಗ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಇತಿಮಿತಿ (limitations) ಉಳಿದುಬಂದಿದೆ.

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಪುರುಷಪಾತ್ರಗಳ ಬೆನ್ನಭಾಗ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನಲಂಕೃತ. ಅವನ್ನು ಮುಚ್ಚಲು ಮುಡಿಯಿಂದ ಸೊಂಟದ ವರೆಗೂ ಬಣ್ಣದ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಸ್ಟೈಲಾಗಿ ಇಳಿಬಿಡುವರು.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳ ಉಡಿಗೆ ತೊಡಿಗೆ ಪುರುಷವೇಷವಷ್ಟು ಖಚಿತ ವಾಗದಿರುವದು. ಶಿಲಾಬಾಲಿಕೆ ಇಲ್ಲವೆ ಅಜಂತಾ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರದಂತೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾಲೀನ ಉಡಿಗೆ ಇದ್ದರೆ (ಭರತನಾಟ್ಯದ ನರ್ತಕಿಯಂತೆ) ಹೆಣ್ಣು ವೇಷದ ನೃತ್ಯವೂ ಕಾಲುಗಳ ಕಲಾತ್ಮಕ ಚಲನವಲನವೂ ಪದವಿನ್ಯಾಸವೂ ಸೊಗಸಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈಗಿದ್ದಂತೆ ಎಂಥ ಭರ್ಜರಿ ಸೀರೆ ಉಟ್ಟರೂ ಅದರೊಳಗೆ ಕುಣಿಯುವ ಕಾಲು ಗಳು ತಮ್ಮ ಅಂದವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ–ಹೇತುಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ವೀರಗಾಸೆ ಯುಟ್ಟು ವೀರ ಠೀವಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೆಲವೇ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಈ ವೇಷಗಳ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಎಡಬಲಕ್ಕೆ ಮಣಿದು ಕುಣಿಯುವ ಹಾವಭಾವಗಳೇ ಸ್ಫುಟ. ಮುಂಬದಿಯಲ್ಲಿಯ ಹಸ್ತವಿನ್ಯಾಸ ಪದವಿನ್ಯಾಸ ಕಡಿಮೆ.

ನಾಲ್ಕನೆಯದಾಗಿ, ಗೊಂಬೆಗಳಂತೆ ಈ ಸಜೀವ ಗೊಂಬೆಗಳಿಗೆ ದೇಹದ ಇತರ ಅಂಗಾಂಗಗಳಿಗಿಂತ 'ಹೆಜ್ಜೆಗೆಲಸ'ವೇ ಹೆಚ್ಚು. ವಿವಿಧ ತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ 'ಪದಗತಿ' (foot work) ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಾಡಿ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿಯೂ ಚಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಳ ಅಬ್ಬರದ ಬಡಿತಕ್ಕೆ ಲಾಸ್ಯವಾಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಐದನೆಯದಾಗಿ, ಗೊಂಬೆಗಳಂತೆ ಈ ಆಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಚರ್ಯೆ, ಮುದ್ರೆ, ಭಾವ ಭಂಗಿಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಭಿನಯಕ್ಕಿಂತ ದೃಢವಾದ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಢಾಳವಾದ ಚಲನ ವಲನಗಳ ಆವಿರ್ಭಾವಕ್ಕೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ. ವಿಲಂಬಿತಕ್ಕಿಂತ ದ್ರುತ, ಸುಕುಮಾರ ಕ್ಕಿಂತ ಆವಿದ್ಧ, ಲಾಸ್ಯಕ್ಕಿಂತ ತಾಂಡವ ಪ್ರಕಾರದ ನರ್ತನ–ವರ್ತನಗಳಿಗೇ ಪ್ರಾಚುರ್ಯ–ಚಕ್ರ, ದುಂಡಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಕುಣಿತ.

ಆರನೆಯದಾಗಿ, ಒಟ್ಟಾರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ ಪಾತ್ರಗಳು ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ. ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳು ಗೌಣ–ಅಂಬೆ, ಮೀನಾಕ್ಷಿ, ದ್ರೌಪದಿ (ಪ್ರತಾಪವಲ್ಲಿ), ಸೈರಂಧ್ರಿ, ಮೋಹಿನಿ, ಪ್ರಮೀಳೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಕೆಲವು ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು.

ಹಾಗೆಯೇ ಏಳನೆಯದೆಂದರೆ, ಈ ಬಯಲಾಟಗಳ ಆಖ್ಯಾನಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ 'ಕಾಳಗ'ಗಳು. ಈಚೆಗೆ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕಾರಗೊಳಿಸಿದರೂ ಅವು ಹಿಂದೆಲ್ಲ ಲವ ಕುಶರ ಕಾಳಗ, ಬಭ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗ–ಹೀಗೆಯೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದವು. ಗೊಂಬೆ ಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ರಭಸದ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲದೆ ನಯ ನಾಜೂಕಿನ ನಾಟ್ಯ ತೀರ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ. ಅವುಗಳನ್ನೇ ಅನುಕರಿಸುವ ಈ ಜೀವಂತ ಗೊಂಬೆಗಳಿಗೂ ಅದೇ ಕಾಳಗಗಳ ರಾಚಿನ ರೀತಿ ಮೈಗೂಡಿ ಬಂದರೆ ಅದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೇ ಸರಿ.

ಈ ಕಾಳಗಗಳೂ ಕೈಗೆ ಕೈ ಹತ್ತಿ ಅಲ್ಲ, ಕತ್ತಿ ವರಸೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ದೂರದಿಂದಲೇ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಹಾವಭಾವಗಳಿಂದ. ಮಂಡಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ಎಂಟರಂಕೆಯ (8) ಕಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಸುತ್ತು ಹಾಕುತ್ತ ಕುಣಿಯುವದು. ತೆಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದು ಕಾದಾಡುವದು ಗೊಂಬೆಗಳಿಗೆ ಅಸಾಧ್ಯ. ಅದೇ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಗಿ ಬಂತು.

ಎಂಟನೆಯದಾಗಿ, ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕಿಂತ ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿ (Type) ಗೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ. ಎರಡನೆಯ ವೇಷಧಾರಿ, ಬಣ್ಣದ ವೇಷ, ಕಿರಾತ ಇತ್ಯಾದಿ. ಅಲ್ಲದೇ ಅವರವರ ವೇಷದಿಂದಲೇ ಕಿರೀಟ, ಪೊಗಡೆ, ಅಡ್ಡಪೊಗಡೆ ಮುಂತಾಗಿ ಆಯಾ ವೇಷದ ಸ್ವರೂಪ ನಿರ್ಣಯ, ಗೊಂಬೆಗಳ ಗುರುತಿಸುವ ಬಗೆಯು ಉಳಿಯುಳಿಕೆ. ಮಾತು ಪ್ರಧಾನವಾದ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ Typeಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ಕೊಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿ ಪ್ರತಿ ಪಾತ್ರ ಮೊದಲು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದೊಡನೆ ತನ್ನ ಪರಿಚಯ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಪರಿಪಾಟ. ಗೊಂಬೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಿಂತೊಡನೆ ಅವಕ್ಕೆ ಸೂತ್ರಧಾರನಿಂದ ಪರಿಚಯ ಅಗತ್ಯ. ಆದರೆ ನಾಟ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣ ದಿಂದ ಅದು ತಾನಾಗಿಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬಯಲಾಟದ ಮೇಲೆ ಗೊಂಬೆ ಯಾಟದ ಕಟ್ಟುಪಾಡಿನ ನೆಳಲು ದಟ್ಟವಾಗಿ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟಿದೆ!

ಒಂಬತ್ತನೆಯದು, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೆನಿಸುವ ಅಂಗವಿಕ್ಷೇಪಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿಶಯುಕ್ತಿ (Exaggeration). ಗೊಂಬೆಗಳಿಗೆ ಇದು ಅಗತ್ಯ. ಹೀಗೆ ಎತ್ತಿ ಒತ್ತಿ ಚಟುವಟಿಕೆ ಗೈಯದಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಆಗುವದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿಯೂ

ಪ್ರತಿಮಾತಿಗೂ ಈ 'ಅತಿಕರಣ' ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ವೇಷಧಾರಿಗಳ ನಡೆ ನುಡಿ ನಿಲುಮೆ ನೋಟ ಎಲ್ಲವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸೃಜತೆ ಸಹಜತೆಗಿಂತ ಕೃತಕ (Stilted) ರೀವಿ, ನಾಟ್ಯಮಯತೆಗಿಂತ ನಾಟಕೀಯತೆ, ಸ್ಥಿರನಾಟ್ಯದ ಆವಿರ್ಭಾವ (tableau), ಇವುಗಳೇ ವಿಶೇಷ. ಮೂವತ್ತು–ನಾಲ್ವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಆಚೆಗೆ ನಾನು ತೆಂಕಲಾಗಿನ ಒಂದು ಮೇಳದ 'ಸುಭದ್ರಾಹರಣ' ನೋಡಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯ ಧರ್ಮ, ಅರ್ಜುನ, ಕೃಷ್ಣ, ಬಲರಾಮ ಪ್ರಭೃತಿಗಳು ನಿಲ್ಲುವ ಭಂಗಿ ಇಂದಿಗೂ ನನ್ನ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿ ನಿಂತಿದೆ. ಒಂದೊಂದು ವೇಷವೂ ಒಂದೊಂದು ಕಂಚಿನ ಪ್ರತಿಮೆಯಂತೆ ತನ್ನದೇ ನಿಲುಮೆಯ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಿತ್ತು, ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವೇಷಧಾರಿ ಕುಣಿದು ಮಾತ ನಾಡುವ ತನಕ. ಒಂದು ದಶಕದ ಹಿಂದೆ ಸುಭದ್ರಾಹರಣದ ಗೊಂಬೆ ಆಟವನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಆ ಹಳೆಯ ಆಟದ ಪ್ರಥಮ ದರ್ಶನದ ಬೆಡಗು ಮರುಕಳಿಸಿದಂತಾಯಿತು.

ಹತ್ತನೆಯದಾಗಿ, ಬಯಲಾಟದ ರಂಗದಲ್ಲಿಯ ಚಕ್ರಕುಣಿತ, ಮಂಡಿಗುಣಿತ ಮುಂತಾದ ನೃತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳ ಮೂಲ ಗೊಂಬೆಗಳ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತೆ ಕಾಣು ತ್ತದೆ. ಬಯಲಾಟದ ಈ ನರ್ತನ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬೇರೆ ಯಾವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಆಧಾರ–ಆಕಾರವೂ ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ.

ವೇಷಧಾರಿಗಳು ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಮತ್ತು ಬಿಟ್ಟು ನಡೆಯುವ 'ಬಿಡ್ತಗಿ' ಕುಣಿತ ಗೊಂಬೆಗಳು ಸರಿದ ಭಾಸವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಇವೆಲ್ಲ ವೇಷಗಳು ರಂಗದಿಂದ ಒಳಗೆ ಹೋಗುವಾಗ ಒಮ್ಮೆಲೇ ತಮ್ಮ ರೀವಿ (bearing) ಮರೆತು ಸಾದಾ ಮಂದಿಯಂತೆ ಹೊರಟು ಹೋಗುವ ತೆಪ್ಪಗಿನ ಈ ರೀತಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಸಡಿಲು ಬಿಟ್ಟಂತೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. (ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ನಮ್ಮ ಅಪ್ರತಿಮ ವೇಷಧಾರಿ ನಟವರ್ಯ ಚಿಟ್ಟಾಣಿ ರಾಮಚಂದ್ರರು ಭಸ್ಮಾಸುರನ ಕೊನೆಯ ಅಗ್ನಿಹಸ್ತ ತಲೆಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮೈತುಂಬ ಜ್ವಾಲೆಗಳೇರಿ ಬಂದು ಸಾಯುವಾಗ ರಂಗದಿಂದ ನಿಷ್ಕ್ರಮಣ ಒಮ್ಮೆಲೆ ಸಪ್ಪಗಿನ ಅವಸರದ ಖಾಸಗಿ ನಡೆಯದಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಗ ನಾನು ಅವರಿಗೆ "ಅದು ಸಲ್ಲದು. ಆ ಮರಣ ಯಾತನೆಯ ರೌದ್ರ ರಭಸದ ಅಭಿನಯದ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಭಸ್ಮಾಸುರ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸ ಬೇಕು–ವೇಷ ಮರೆತ ಚಿಟ್ಟಾಣಿಯಲ್ಲವರಲ್ಲ" ಎಂದು ಸೂಚಿಸಿದ್ದನ್ನು ಆ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಅದೇ ರೀತಿ ನಿಷ್ಕ್ರಮಣದ ರೀತಿಯನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡರು.) ಹೀಗೆ ತೆರೆಮರೆ ಆಗುವಲ್ಲಿ ಈ ನರಗೊಂಬೆಗಳು ಮರಗೊಂಬೆಗಳಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ.

'ತೆರೆಮರೆ' ಅಂದಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಅಂಶ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ (?)ದ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಡಾ। ಕಾರಂತ ಪ್ರಭೃತಿ ಹಲವಾರು ವಿದ್ವಾಂಸರು ರತ್ನಾಕರ ವರ್ಣಿಯ "ಭರತೇಶ ವೈಭವ"ದಿಂದ

ಗಾನನರ್ತಕಿಯರು ಭರತ ಚಕ್ರೇಶನ ಓಲಗದಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯಲು ಮುಂದೆ ಬಂದ ಒಂದು ಸಂಭ್ರಮದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಪದ್ಯವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುವದುಂಟು. ಆದರೆ ಆ ಪದ್ಯದಿಂದ ಒಂದು ಸಂಗತಿ ಖಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಯು ತೆರೆಯ ಮರೆಯ ಕುಣಿತದಿಂದ ಆರಂಭ ಮಾಡಿ ಆ ಮತ್ತಕಾಶಿನಿಯರು ತೆರೆಯನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಿ ಕನ್ನಡಿಯ ಬಿಂಬಗಳಂತೆ ತಮ್ಮ ಮೋರೆಗಳನ್ನು ಸಾಲಾಗಿ ಬೆಳಗಿ ಮುಂದೆ ಕ್ರಮೇಣ ತೆರೆ ಇಳಿ ಬಿಟ್ಟು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುತ್ತ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಂದಾಗ ಈ ತೆರೆಮರೆಯ ಕುಣಿತ ಹಾಗೂ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದ್ದೇ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣವಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಅಂದು ಇಂಥ ಎಲ್ಲ ನಟ ನರ್ತಕರೂ ತೆರೆಯ ಮರೆ ಯಿಂದಲೇ ಕುಣಿಯುತ್ತ ಹೊರಬಂದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಬೇಕು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆರ್ಭಟದಿಂದ ರಂಗಕ್ಕೆ ನುಗ್ಗುವ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಪಟಾಟೋಪದೊಂದಿಗೆ ತೆರೆಯನ್ನು ಜಗ್ಗಿ ಅಲುಗಾಡಿಸಿಯೇ ಮುಂದೆ ಬರುವಂತೆ ರಂಗ ಸೂಚನೆಗಳು ಇರು ತ್ತವೆ. ಅಂದಾಗ ಈ ತೆರೆಮರೆಯಿಂದ ಕುಣಿಯುತ್ತ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಬಯಲಾಟದ್ದೇ ಒಂದು ವ್ಯವಚ್ಛೇದಕ ಲಕ್ಷಣವೆನ್ನಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಭರತ ಚಕ್ರೇಶನ ಇದಿರು ಬಂದವರು ನಟಿಯರು, ನರ್ತಕಿಯರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಗಂಡಿ ನೊಂದಿಗೆ ಹೆಣ್ಣು ವೇಷಧಾರಿಗಳೂ ಸೇರಿ ಆಟ ಆಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಲಿ ಪರಂಪರೆ ಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಇಂದಿನ ಸುಧಾರಿಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ "ನಾಟಕ ಸಭೆ"ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡು ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಇದು ಕೇವಲ ಗಂಡುಗಾಡಿಯ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಗಿ ಹೆಣ್ಣು ವೇಷಧಾರಿಗಳದೇ ಕೊರತೆ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದರೂ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ—ನಾಟಕ ಕಂಪೆನಿಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಸಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ. ಅಂದಾಗ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಇತ್ತೆಂದು ಊಹಿಸುವದಾಗಲಿ ನಂಬುವದಾಗಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಠಿಣವೇ ಆಗಿದೆ.

ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ಈ ತೆರೆಮರೆಯಿಂದ ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಪ್ರವೇಶ ನಿಷ್ಕ್ರಮಣ ಗಳು ಗೊಂಬೆಯಾಟದಿಂದ ಬಂದ ಪದ್ಧತಿ. ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಡಿಸುವಾಗ ಸೂತ್ರಧಾರ ಹಿಂದಿಟ್ಟ ತೆರೆಯ ಮರೆಗೇ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಜೀವಂತ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಆಡಿಸುವಾಗ ಅದೇ ಸೂತ್ರಧಾರ ಭಾಗವತನಾಗಿ ("ಮೊದಲನೇ ವೇಷಧಾರಿ"ಯಾಗಿ) ಮುಂದೆ ಬಂದು ಕುಳಿತನು. ಅವನ ಇದಿರು ಇತರ ವೇಷಗಳ ರಂಗ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ತೆರೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಹಾಗೆಯೇ ನಡೆದು ಬಂದಿರಬೇಕು.

ಪ್ರಪಂಚದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಎಲ್ಲ ರೂಪಕವಿಕಾಸ ಮೂಲತಃ ಗೊಂಬೆ ಯಾಟದಿಂದಲೇ ಸುರುವಾಯಿತೆಂದು ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಆಧುನಿಕ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಂತಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ 'ಸೂತ್ರಧಾರ'ನಂತೂ ಈ ಮೂಲದ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಬಲಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನೇರವಾಗಿ ಅದಷ್ಟು ಗೊಂಬೆಯಾಟವನ್ನೇ

ಗೊಂಬೆಗಳ ವೇಷಭೂಷೆ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನೇ ಅನುಕರಿಸಿ ಅನುಸರಿಸಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದು ಇಂದಿಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಉಳಿದ ನಾಟ್ಯಪ್ರಕಾರವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ ಒಂದೇ–ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಬಯಲಾಟದ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ನೋಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಎರಡು ಭಾಗಗಳು ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಸಭಾಲಕ್ಷಣ, ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳ ಕುಣಿತ, ಬಾಲಗೋಪಾಲರು, ಹನುಮನಾಯಕ (ಕೋಡಂಗಿ ?) ಮುಂತಾದವರ ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕ ರಂಗಲೀಲೆ. ಅನಂತರ ಮುಖ್ಯ ಆಖ್ಯಾನ–ಸುಧನ್ವಕಾಳಗ, ವಾಲಿ–ಸುಗ್ರೀವರ ಕಾಳಗ ಮುಂತಾದವುಗಳ–ಒಡ್ಡೋಲಗದಿಂದ ಆರಂಭ. ಈ ಒಡ್ಡೋಲಗ ವೆಂಬುದು ಅವರೊಳಗಿನ ಎಲ್ಲ ಗೊಂಬೆಗಳ ಒಂದು ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕ ಸಾಮೂಹಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನ–ಅಲ್ಲಿ ಅವರ ಎಲ್ಲ ಕುಣಿತಗಳ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇದುವೆ ನಿಜವಾದ ದಶಾವತಾರ ಇಲ್ಲವೇ ಭಾಗವತರ ಆಟ. (ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ "ಭಾಗವತರ ಆಟ"ವೆಂಬ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರವೇ ಇದೆಯಂತೆ.) ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಒಡ್ಡೋಲಗದಿಂದ ಆಟದ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವತ 'ರಥಾ'ರೂಢ ನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆ ತನಕ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಸಂಗೀತಗಾರ ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕವನ್ನು ಸಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕ ಕುಣಿತಗಳೆಲ್ಲ ನಿಜವಾದ ಜಾನಪದವಾಗಿದ್ದು ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಜೀವಂತ ಅನುಕರಣದ ಆಖ್ಯಾನ ಭಾಗವು ಒಂದು ರೀತಿ ಮಾರ್ಗೀಯ (Classical) ಅಂಗವೆನ್ನಬಹುದು. ಯಾವದೇ ಜಾನಪದ (Folk) ನೃತ್ಯಪ್ರಕಾರವು ಒಂದು ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರೂಪಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗೀಯ ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಚ್ಚು–ಕಟ್ಟಿನ ರೂಪ–ರೂಪಕತ್ವಗಳು ಬಂದು ಅದು ಮಾರ್ಗೀಯ (Classical) ಪ್ರಕಾರವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರದ ರೂಪಾಂತರದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟವು ಗೊಂಬೆಯಾಟದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಪಡೆದಿರಬೇಕು.

"ಯಕ್ಷಗಾನ"ವೆಂಬುದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ–ಗಾನದ ಜಾತಿ. ನೃತ್ಯ ನಾಟ್ಯ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಕೇವಲ 'ಗಾನ' ಪದ್ಧತಿಯ ಹೆಸರು ಇಟ್ಟದ್ದು ಒಂದು ಸೋಜಿಗವೇ ಆಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂಬುದು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ರೀತಿ ಭೇದವೇ ಹೊರತು, ಸ್ವರ ಸಂಚಾರಕ್ರಮವೇ ಹೊರತು ಅದರ ರಾಗ–ತಾಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಗಳೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತದವೇ ಆಗಿವೆ! ಆಟದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗ ರೀತಿಗಿಂತ ಚಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಳು ನುಡಿಸುವ ತಾಲ–ಲಯಗಳ ಗತ್ತುಗಳೇ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಈ ತಾಲವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ರಾಗವೈಖರಿಯಾಗಲಿ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವಾಗಲಿ ಗೌಣ. ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ರಾಗವೈವಿಧ್ಯ ವೈಭವವೇ ಇಲ್ಲ. ಅದಾಗ್ಯೂ ಈ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಗಾನಪ್ರಕಾರದ ಹೆಸರು ಹೇಗೆ

ಬಂದಿರಬೇಕು? ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಖುಲಾಸೆ–ಈ ಕುಣಿತ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ಬಂದ ಮಾರ್ಗೀಯ ಮಾದರಿ ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಹೆಸರು ಇರುವದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆಗ ಈ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಸೇರಿಸಿದ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪಾಡಿಕೆ ನಡೆದು ಬಂತು.

ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಅನುಕೃತಿ ಮಾದರಿಯಿಂದಲೇ ಇದೊಂದು ಪಾರಂಪರಿಕ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ–ಕಥಕ್ಕಲಿ, ಕಥಕ, ಕುಚ್ಚಿಪುಡಿ, ಮುಂತಾದವುಗಳಂತೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಶಂಕೆ. 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಇದು 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ'ದ ಸಂಸ್ಕೃತೀಕರಣವೇ? (ಕನ್ನಡ–ಕರ್ನಾಟಕ, ಮರಹಟ್ಟ–ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರವಾದಂತೆ.) 'ಎಕ್ಕಲ'ವೆಂದರೆ ಎಕ್ಕಟ–ಏಕಲ–ಒಂಟಿ. ಒಬ್ಬನೇ ಹಾಡಿ ಇತರರು 'ಆಡು'ವ ಒಂದು ರಂಗರೂಪಕವೇ ಈ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'. 'ಗಮಕ'ದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ವಿವಿಧ ತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಸರಾಗವಾಗಿ ಹಾಡುವಂತೆ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪದ್ಯರಚನೆ. ಇದರಿಂದ ಇವು ಕೇವಲ ಹೊಸ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೇ ನೆಲೆಯಾಗಿ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ರಚಿಸಲಾದವು. ಮುಂಚೆ ಕುಣಿದು ನಡುವೆ ಬಿಡುವು ಸಿಗುವಂತೆ ಈ ಜೀವಂತ ಗೊಂಬೆಗಳೇ ಆಯಾ ಪದ್ಯಗಳ ಭಾವಾರ್ಥವನ್ನು ಆಡುವ 'ವಾಚಿಕ' ಅಂಗವೂ ಸೇರಿತು. ಈ ಗೊಂಬೆ ಆಟದಲ್ಲಿಯ ಪದ್ಯವಿನ್ಯಾಸ, ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಹಾಡಿನ ಗತ್ತುಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಜ್ಞರು ವಿವೇಚಿಸಲಿ.

ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯಿಂದ ಆಲೋಚಿಸಿದರೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಬಯಲಾಟದ ಮೂಲ ಗೊಂಬೆಯಾಟವೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದು ನನ್ನ ಅನುಮಾನಿತ (hypothesis). ಇದು ಸರಿಯಲ್ಲವೆಂದು ಸಾಧಾರ ಸಿದ್ಧವಾದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಬೇಸರವೇನೂ ಇಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ

ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಒಂದು ದ್ವಂದ್ವ ವಿಷಯ: ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ. ಆದರೆ ಇವೆರಡನ್ನೂ ನಾನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇವೆರಡೂ ವಿಷಯಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಛೇದಿಸುವ ಬಿಂದು ನನ್ನ ಗಮನದ ಕೇಂದ್ರ-ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಬಿಂದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ ಇವೆರಡರ ಪ್ರಭಾವ ಸಂಸ್ಕಾರ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಆಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನೇ ನಾನು ವಿವೇಚನೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನವೇನು? ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕವೇನು? - ನನ್ನ ವಿವೇಚನೆ ಅವುಗಳ ರಂಗ ಹಾಗೂ ರಂಗ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರಿಮಿತ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾದರೂ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆನುಪೂರ್ವಿಕವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ಅನುಪಾತ (perspective)ದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ದಿಟ್ಟಿಸುವದು ಅಗತ್ಯ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವದಾದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ಅನಾದಿ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ನಡೆದು ಬಂದ ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ರಂಗದ ಒಂದು ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗ; ಮತ್ತು ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾಟಕರಂಗಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವ ಭಾವಿ.

ನಮ್ಮ ಅರ್ವಾಚೀನ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳೇ ಉಗಮ. ಅವು ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಧಾರವುಳ್ಳವೆಂದು ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ ಕಾಲದ ಎಲಿಝಬೆಥನ್ ರಂಗ ಭೂಮಿಯೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಗ್ರೀಕ ನಾಟಕ ರಂಗವೂ ಮೂಲವೆಂಬಂತೆ.

ಆದರೆ ಗ್ರೀಕನಾಟಕಗಳೂ ಬಯಲಾಟಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಅವುಗಳ ರಂಗಸ್ಥಳ ಬಯಲಲ್ಲಿ ಕಿಕ್ಕಿರಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆಯೋ ಮೂರೂ ಮಗ್ಗಲಿಗೆ ಮಂದಿಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ತೆರೆದೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು–ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳಂತೆಯೇ. (ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಲ್ಲ ಸಮತಟ್ಟಲ್ಲದ, ಇಳುಕಲಿನ ಬಯಲಲ್ಲಿ ಕೂತು ತುಸು ಕೆಳಗಿನ ದೂರದ ರಂಗಮಂಚದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮಾಡುವದನ್ನು ಸುತ್ತಲಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು.) ರಂಗಮಂದಿರ (Theatre) ಅನಂತರದ ಏರ್ಪಾಡು:- ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ಸರಿದು ಶ್ರೇಷ್ಠವರ್ಗದ, ಸಿರಿವಂತರ ಅಥವಾ ಅಸ್ಥಾನದ ಆಶ್ರಯಕ್ಕೆ ನಾಟಕಪ್ರಯೋಗಗಳು ಒಳಪಡಲು ಹತ್ತಿದಾಗ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಅದೇ ರೀತಿಯ ಮಾರ್ಪಾಟವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು 'ಸಾಮಾಜಿಕ'ರೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ನೆರೆದ ಜನಸಮುದಾಯವೇ 'ಸಮಾಜ'. (ಅಜಿ=ಯಜ್ಞ, ಆಜಿಕ=ಯಾಜ್ಞಿಕ?) ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗವು ವಿದ್ವಜ್ಜನರ ಸಭೆಯ ಮೆಚ್ಚಿಗೆಗಾಗಿಯೇ ನಡೆಯುವದು ವಾಡಿಕೆ ಆಯಿತು. 'ಆಪರಿತೋಷಾತ್ ವಿದುಷಾಂ ನ ಸಾಧುಮನ್ಯೇ ಪ್ರಯೋಗವಿಜ್ಞಾನಂ' ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ಕಾಲಿದಾಸ. ಅಂದು ನಾಟಕ ಕಾವ್ಯವಾದರೂ ದೃಶ್ಯ,– "ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಧಾನಂ ನಾಟ್ಯಂ" ಅದರ ಉತ್ತಮತೆಯ ನಿಕಷ ವಿದ್ವಜ್ಜನರ ಪರಿತೋಷ. ಆದರೆ ಇದೇ ಕವಿಕುಲಗುರುವು ನಾಟ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಿದೆ:- "ನಾಟ್ಯಂ ಭಿನ್ನರುಚೇಃ ಜನಸ್ಯ ಬಹುಧಾಪಿ ಏಕಂ ಸಮಾರಾಧನಂ". ಇಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನರುಚಿಯ ಜನರೆಂದಾಗ ವಿದ್ವಜ್ಜನರೇ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಸಲ್ಲದು. ಅಲ್ಲದೆ "ಸಮಾರಾಧನಂ" ಎಂಬ ಮಾತಿಗೂ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಅರ್ಥವಿದೆ.

"ಸಮಾರಾಧನಾ"–ಒಟ್ಟೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮಾಜದ್ದು. Mass entertainment. ಅದು ರಾಜಸ ಪಾತಳಿಯದು. ಪದಗತ, ತಾಟಸ್ಥ್ಯಭಾವದ ಒಂದು ಅನಂದಾನುಭವ. ಆದರೆ ಆಸ್ವಾದನೆಯ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ರೂಪವಿದೆ. ಅದು ಸತ್ವೋದ್ರೇಕ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ನಾಟ್ಯವಸ್ತು ವೈಯುಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಸಾತ್ವಿಕಪಾತಳಿಯಲ್ಲಿ ತಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮೀಪ್ಯ. ಅದರಿಂದ ತನ್ಮಯತೆ ಹೆಚ್ಚು. ಇದರಿಂದ ರಸಿಕ ಅಂತರ್ಮುಖನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಜಾನಪದ ಬಯಲಾಟಗಳಿಂದ ನಾಟಕದತ್ತ ಸಾಗುವದೆಂದರೆ "ಜನಸ್ಯಬಹುಧಾಪ್ಯೇಕಂ ಸಮಾರಾಧನಂ"ದಿಂದ ಸಹೃದಯನ ರಸಾನುಭೂತಿಯತ್ತ ಸರಿಯುವದು. ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಬಯಲಾಟದಿಂದ ಕ್ರಮೇಣ 'ನಾಟಕವೆಂಬ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ 'ರೂಪಕ' ಪ್ರಕಾರ ಉಂಟಾಯಿತು – ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ದಾಖಲೆ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

* * *

ಭರತಮುನಿಯು ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಕ್ರೀಡನೀಯಕಂ" ಇಚ್ಛಾ ದೃಶ್ಯಂ ಶ್ರಾವ್ಯಂಚಯತ್ ಭವೇತ್" – ಎಂದು ಇಂದ್ರಾದಿ ದೇವತೆಗಳು ಬ್ರಹ್ಮನಲ್ಲಿ ಬೇಡಿಕೊಂಡರಂತೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆ ದೇವತೆಗಳು ಬೇಡಿದ್ದು 'ರೂಪಕ'ವನ್ನಲ್ಲ, 'ನಾಟಕ'ವನ್ನಲ್ಲ. ಅದು 'ಕ್ರೀಡನೀಯಃಕಂ' ಅಂದರೆ ಆಡಲು ಯೋಗ್ಯವಾದದ್ದು – ಅದೊಂದು "ಆಟ", ಇದು ತುಂಬ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ. ದೇಸೀ ಮೂಲ ಮಾರ್ಗಫಲ (ಬಿ. ಎಂ. ಶ್ರೀ. ಅಂದಂತೆ "ಜನವಾಣಿ ಬೇರು ಕವಿವಾಣಿ ಹೂವು") ಇದು ನಿಜವಿದ್ದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಶಿಷ್ಟ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪಕ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಅದಕ್ಕೂ ಪೂರ್ವದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಮೂಲ. 'ಕ್ರೀಡನೀಯಕ' (ಆಟ)ದಿಂದಲೇ ನಾಟ್ಯ–ನಾಟಕದ ವಿಕಾಸ.

ಇದಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಆ ದೇವೇಂದ್ರಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ನವೇದ ವ್ಯವಹಾರೋಯಂ ಸುಶ್ರಾವ್ಯಃ ಶೂದ್ರಜಾತಿಷು॥" ವೈದಿಕ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ ಶೂದ್ರರು ಕೇಳತಕ್ಕದ್ದು, ಅಂದರೆ ಅವರು ಬಯಸುವ 'ಆಟ' ಶೂದ್ರಾದಿಗಳು–ಅಂದರೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಕೇಳಲು ಯೋಗ್ಯವಾಗುವಂತಹದು. ಅದು "ಸಾರ್ವವರ್ಣಿಕ" ಎಲ್ಲ ವರ್ಣದವರಿಗೆ ಮಾನ್ಯ. "ಪಂಚಮ (ಪಂಚಮರ?) ವೇದ"· ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವದೇನು? ಜಾನಪದ ಕಲಾ ವಿನೋದವಾದ ಈ "ಆಟ" ಭರತನಿಂದ ಪ್ರಮಾಣೀಕೃತ (Standardise) ವಾಯಿತು.

ಇನ್ನೊಂದು ಸತ್ಯಾಂಶವೂ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತ. ಬ್ರಹ್ಮದೇವ ಅನುಗ್ರಹಿಸಿದ ಈ 'ಕ್ರೀಡನೀಯಕ' ಮೊದಲು ಬಯಲಲ್ಲಿ ಆಡಲಾಯಿತು. ಅದರ ವಸ್ತು ದೇವದಾನವರ ಸಂಘರ್ಷ. ದಾನವರ ಸೋಲು. ಅದನ್ನು ಅಸುರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಲ್ಲ ಗೊಂದಲವೆಬ್ಬಿಸಿ ಆಡಲು ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ಬ್ರಹ್ಮ ವಿಶ್ವಕರ್ಮನಿಂದ ಮೂರು ಮಾದರಿಯ ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿದನು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ಮಾದರಿ ೬೪×೩೨ ಮೊಳ (ಹಸ್ತ) (ಕೌಟಿಲ್ಯನೂ "ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ"ದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ) ಬಯಲು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮದೇವ ಆಡಿಸಿದ್ದು 'ಸಮುದ್ರಮಂಥನ'ವೆಂಬ "ಸಮವಕಾರ". ಈ ನಾಟ್ಯಗೃಹದಲ್ಲಿ "ತ್ರಿಪುರದಹನ"ವೆಂಬ "ಡಿಮ". ಈ 'ಡಿಮ'ಕ್ಕೆ ಅಸುರರು ಸಂತುಷ್ಟರಾದರು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದರ ನಾಯಕ* ಅವರ ದೊಂಬಿಯ ಧುರೀಣ 'ವಿರೂಪಾಕ್ಷ' ಶಿವನೇ! ಅಂದರೆ ಆರ್ಯೇತರ ದೈವಭಕ್ತರ ಪ್ರಪಂಚವಿದು!

---

* ಮಾಯೇಂದ್ರ ಜಾಲ ಸಂಗ್ರಾಮಕ್ರೋಧೋದ್ಭ್ರಾಂತಾದಿಚೇಷ್ಟಿತೈಃ ।
ಚಂದ್ರ ಸೂರ್ಯೋಪರಾಗೈಶ್ಚ ನ್ಯಾಯ್ಯೋ ರೌದ್ರರಸೇಂಗಿನಿ ॥

ಭರತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಈ 'ಸಮವಕಾರ' ಮತ್ತು 'ಡಿಮ'ಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಲಕ್ಷಣಗಳು ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನೇ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ವಸ್ತು, ದೇವಾಸುರ ಸಂಘರ್ಷ. ನಾಯಕ, ದೇವದಾನವರು, ವೃತ್ತಿ, ಅರ್ಭಟೀ ಸಾತ್ವತೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಉದ್ಧತ, ನಡುವೆ ಪ್ರಹಸನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ.

ಇವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ 'ದಶರೂಪಕ'ಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣ'ವು ಹೇಳಿದ "ನಾಟ್ಯರಾಸಕಾಂಕ"ವೂ ಒಂದು. ಇದು ಬಹುತಾಲಲಯ ಸ್ಥಿತಿ! ಹಾಸ್ಯಾಂಗ, ಸಶೃಂಗಾರ, ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾತ್ತನಾಯಕ (ಮನುಷ್ಯೇತರ) ಅವನ ಇದುರಿಗೆ ಪೀಠಮರ್ದನ ಉಪನಾಯಕ–ಶ್ರೀರಾಮನಿಗೆ ಸುಗ್ರೀವನಂತೆ! ಇಲ್ಲಿ "ಪೀಠಮರ್ದನ" ಎಂಬ ಮಾತಿನಿಂದ ಅವನ ಕುಣಿತದ ರಭಸದ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುತ್ತದೆ!

* * *

ದಿ. ಪಾಂಡೇಶ್ವರ ಗಣಪತರಾಯರು ತಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಕ್ಷೀಯ ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಈ ಬಯಲಾಟದ ನಟರು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಭರತನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಣೀತವಾದ ವೇಷಭೂಷೆ ರಂಗವಿಧಾನ ನಾಟ್ಯಾಭಿನಯಗಳನ್ನು ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದೆ ಅನುಸರಿಸಿ ಬಂದಿರುವದಾಗಿ ಶ್ಲಾಘಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಮೂಲತಃ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಶಿಲ್ಪಿಸಿದವರು ಭರತನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅನುಕರಣ ಮಾಡಿರಬಹುದಾಗಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿರುವರು. ಆದರೆ ನನ್ನ ಮನವರಿಕೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪೂರ್ವದ ಮೂಲದ ಜಾನಪದ ಲೋಕನಾಟ್ಯದ ಕ್ರೋಡೀಕರಣ ದೃಢೀಕರಣಗಳನ್ನು ಭರತಮುನಿಯು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳು ಆ ಮೂಲ ಗೋತ್ರದ್ದೇ ಪ್ರವರಗಳು.

ಶೈಲೀಕೃತ ಚಲನವಲನ "ಗತಿಪ್ರಚಾರ"ದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ರಥಾರೋಹಣ, ಸೋಪಾನಾವರೋಹಣ, ನಾವೆಯಲ್ಲಿ ನದೀ ತರಣ, ಜಲಕ್ರೀಡೆ, ಪುಷ್ಪಚಯನ, ದ್ವಂದ್ವ ಸಂಕುಲ ಯುದ್ಧ ಮುಂತಾದ ನಾಟ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ನಟಿಸಲ್ಪಡುವ ರೀತಿ ಭರತಮುನಿ ವರ್ಣಿಸಿದ ಆ ಗತಿಪ್ರಚಾರಗಳನ್ನೆ ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಕಿರೀಟ ಭುಜಕೀರ್ತಿ ಪಾರ್ಶ್ವಮೌಲಿ (ಕೋರ ಮುಂಡಾಸ) ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಗಾರಿಕೆಯನ್ನೆ ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಇದೆಲ್ಲ ನನ್ನ ಆ ವಿಧಾನವನ್ನೇ ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಂದರೇನು? ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಂಥ ಜಾನಪದ ದೇಶೀನಾಟ್ಯರಂಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿತ್ತು. ಭಾಷೆ ಮೊದಲು ವ್ಯಾಕರಣ ಅನಂತರ. ಹಾಗೆಯೇ ದೇಶೀ ಕಲಾರೂಪಗಳು ಮೊದಲು ಅವುಗಳ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಸಂಸ್ಕೃತ

ನೃತ್ಯ ನಾಟ್ಯ ರೂಪಕಾದಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಅನಂತರ. ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೇ ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಒಂದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾಕೃತಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವದಿಲ್ಲ. ಅದೇನು ಒಂದು ಯಂತ್ರವೋ ಔಷಧವೋ ಅಲ್ಲ,–ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ತಯಾರಿಸಿ ಆ ಮಾದರಿ ಯಂತೆಯೇ ಬಹುಜನ ಸಮುದಾಯದ ಬಳಕೆಗಾಗಿ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪೂರೈಸಲಿಕ್ಕೆ.

ಮುಂದಿನ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಂಗಸೂಚನೆಗಳಿಂದಲೂ ಇದೇ ಸಂಗತಿ ಸ್ಫುಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಾಚೆಗೆ ಧುಳೆಯ ಕಾಲೇಜಿನ ನಿವೃತ್ತ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ ಡಾ. ತಾರಳೇಕರ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಾಗ ನನ್ನ ಈ ಅನುಮಾನ ದೃಢವಾಯಿತು. ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ರಂಗಸೂಚನೆಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕಾಗಿ ಡಾಕ್ಟರೇಟು ಪದವಿ ಗಳಿಸಿದವರು. ಈ ರಂಗಸೂಚನೆಗಳು ಬಯಲಾಟದ (ಯಕ್ಷಗಾನದ)ರಂಗ ಚಲನೆಯನ್ನೆ (ಅಲ್ಲಿಯ ನೃತ್ಯಭಾಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು) ನೆನಪಿಗೆ ತಂದು ಕೊಡುವದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ರಥಾರೋಹಣ, ಮೃಗಾಭಿಸರಣ, ಪರಿಕ್ರಮಣ, ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳ 'ಕೃತಕ' (Stilted) ಮತ್ತು ಶೈಲೀಕೃತ (Stylised) ಚಲನವಲನಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. 'ಪಟಾಟೋಪ' 'ಪಟಕ್ಷೇಪ' ಬಯಲಾಟದ ತೆರೆಮರೆ ಕುಣಿತದ ಅರ್ಘಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ – ಉಗ್ರ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶದಲ್ಲಿ, ತೆರೆಯನ್ನು ತೂರಾಡಿ ಹೊರಬರುವಂತೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಭಾಪೂಜೆಯು ಪೂರ್ವರಂಗ ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕಗಳ ಪೂರ್ವರಂಗದ 'ನಾಂದಿ'ಯನ್ನೆ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆಖ್ಯಾನವನ್ನು 'ಪ್ರಸಂಗದ' ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ 'ಬೆಳವರೆಗೆ' ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸಿ ಆಡಿಸುವವ ಭಾಗವತ. ಅದೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ. ಇವನಿಗೆ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರು. ಮೂಡಲ ಪಾಯದ ದೊಡ್ಡಾಟ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಸೂತ್ರಧಾರ ಹಿಮ್ಮೇಳದೊಂದಿಗೆ ನಮ್ಮ ಭಾಗವತನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನು ತನ್ನ ನೆರವಿಗೆ 'ನಟಿ'ಯನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ದೊಡ್ಡಾಟ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಅತ "ದೂತಿ"ಯನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನಿಗೆ 'ಸಾರಥಿ' ಎಂದು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಏಕೆ?

ವೇದವ್ಯಾಸನ ಶಿಸೆಯ ಶಿಷ್ಯ ಸೌತಿ–ಸೂತಪುತ್ರ. ಈತನೇ ಆದಿಪೌರಾಣಿಕ, ಸೂತರು ರಥಕಾರರು, ಸಾರಥಿಗಳು. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವತ ಕೂಡ್ರುವ ಪೀಠಕ್ಕೆ "ರಥ"ವೆಂತಲೇ ಹಳಬರು ಕರೆಯುವ ರೂಢಿಯಿತ್ತು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಒಂದು ಸಮನ್ವಿತ ಕಲೆ. ನೃತ್ಯ ನಾಟಕದ ಪೂರ್ವರೂಪ. (ಆದರೆ 'ನಟ್' ಧಾತು ನೃತ್ ಧಾತುವಿನ ಪ್ರಾಕೃತ ರೂಪವೆಂದು ಡಾ. ಮ್ಯಾಕ್‌ಡೊನಾಲ್ಡ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ

ಇದನ್ನು ಇತರ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪುವದಿಲ್ಲ.) ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪೦೦ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಪಾಣಿನಿ 'ನಾಟಕ' ಶಬ್ದವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, 'ನಟಸೂತ್ರ'ವೆಂಬ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದುಂಟು. ಅವನ ಭಾಷ್ಯಕಾರ ಪತಂಜಲಿ ನಟವರ್ಗವನ್ನು ಶೌಭನಿಕಾ ! (ಸೌಭಿಕಾಃ) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಆ ನಟರು "ಚಿರೇ ಹತೇ ಕಂಸೇ, ಚಿರೇ ಬದ್ಧೇ ಬಲೌ, ಕಂಸಂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಂ ಘಾತಯಂತಿ, ಬಲಿಂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಂ ಬಂಧಯಂತಿ' ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಅಂದರೆ ಈ ನಟರು ಎಂದೋ ಹತನಾದ ಕಂಸನನ್ನು ಎಂದೋ ಬದ್ಧನಾದ ಬಲಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಅಂದಾಗ ಮಾತಿಲ್ಲದ ದೃಶ್ಯಾಭಿನಯ ಕ್ರಿಯೆ ಪತಂಜಲಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿತ್ತು– ಎಂದೆನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಾಣಿನಿಯು ಒಂದು ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ 'ನೃತ್ತಾಯ ಸೂತಂ ಗೀತಾಯ ಶೈಲೂಷಂ' ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವಾಡಿಸುವಾತ ಸೂತ. ('ತಾಲಲಯ ಹಸ್ತಪಾದ ಸಂಚಲನಂ–ನೃತ್ತಂ') ಹಾಡುಗಾರ "ಶೈಲೂಷ". ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ಪೂರ್ವರಂಗದ ವೇಷಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವವನು ಸಂಗೀತಗಾರ. ಕಥಾಭಾಗಕ್ಕೆ ಭಾಗವತ. ಮೂಲದ ಜಾನಪದ ನಾಟ್ಯ ಈ ಪೂರ್ವರಂಗವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ಕಥಾಭಾಗ (ಆಖ್ಯಾನ–ಪ್ರಸಂಗ) ಸೇರಿ ಭಾಗವತನಿಂದ ಆಡಿಸುವ ದೇಸೀ+ಮಾರ್ಗ ಮಿಶ್ರಿತ "ಆಟ" ರೂಪ ಗೊಂಡಿರಬೇಕು. ಭಗವಂತನ ದಶಾವತಾರ ಲೀಲೆಗಳ ಆಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಆಡಿಸುವ ಸೂತನೇ ಹಾಡಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ "ಶೈಲೂಷ"ನೂ ಆಹುದು. (ಶೈಲಾಲಿ= ನಟನರ್ತಕ.)

* * *

ದಿ. ಡಾ. ಗದ್ದಿಗಿಮಠರು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಒಂದು 'ಹಂತಿಯ ಹಾಡು' 'ಬಹುರೂಪಿ' ಶಿವಶರಣ ಚೌಡಯ್ಯ ಮತ್ತು ದೇವದಾಸ (ವೈಷ್ಣವ) ಅಚ್ಯುತ ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ಆಟ್ಟದಾಟದ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಚ್ಯುತ "ಅಡಿತೋರಿಸಿದ ದಶರೂಪಂ" ಎಂಬ ಮಾತು ಮುಂದೆ "ದಶಾವತಾರ" ಬಯಲಾಟದ ಉಗಮದ ಕುರಿತು ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವಂತಿದೆ. ಮುಂದೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು 'ದಶರೂಪಕ' ಗಳೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದೇಕೆ? ನನ್ನ ಊಹೆಯಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವೇಷಕಟ್ಟುವ ಆ ಬಹುರೂಪಿಗಳ ಕೇವಲ ಪಾತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಮುಖ್ಯವಿದ್ದ ದೃಶ್ಯ "ರೂಪ–ಕ," ಮುಂದೆ ಕ್ರಮೇಣ ಸಂಭಾಷಣೆ ಸಂವಿಧಾನಕಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಬೆಳೆದು ಅದು ನಟನಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗುವ 'ನಾಟಕ'ವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅದರ ಕ್ರಮಪಾಕ ಹೀಗೆ! ತಾಲಲಯ ಹಸ್ತಪಾದ ಸಂಚಲಾನಂ ನೃತ್ತಂ, ಶಬ್ದಾರ್ಥಾಭಿನಯ ಭಾವಂ–ನೃತ್ಯಂ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಾಭಿನಯಂ ರಸಾಶ್ರಯಂ ನಾಟ್ಯಂ, ಈ ನಾಟ್ಯವು "ಅವಸ್ಥಾನುಕೃತಿ."

ಆರಂಭದ ಲ್ಲಿ "ಬಹುರೂಪಿ"ಗಳಿಂದ ರೂಪಗೊಂಡ ದೃಶ್ಯ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತು. ಭರತಮುನಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ : "ಪ್ರಾಯೇಣ ಸರ್ವತೋ ಕಷ್ಟ ನೃತ್ತಂ ಇಷ್ಟಂ ಸ್ವಭಾವತಃ". ಹಾಗೆಯೇ ಆನಂದ ಸೀವಾಖಲು ನೃತ್ಯ ಸೇವಾ". ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹರಕೆಯಾಟ ಸೇವೆಯಾಟಗಳು ಇದೇ ನೃತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಆನಂದಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ.

"ಯಕ್ಷಗಾನ"ವೆಂಬ ಸಂಗೀತ ಸೂಚಕವಾದ ಪದವನ್ನು ಬದಿಗಿರಿಸಿ ಆಲೋಚಿಸಿ ದರೆ ಆ ಕ್ಷೇತ್ರ ಅಥವಾ "ರಂಗ" ಬಯಲಾಟ ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟಗಳಿಂದ ಒಡ ಗೂಡಿದ್ದು. (ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ 'ಗೊಂಧಳ' 'ತಮಾಷಾ' ಕೂಡ ಇದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದು.) ಇದು "ದೇಶೀ" ರಂಗ. "ತದೇವ ರುಚಿ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಾತ್। ಚಿತ್ರರಂಜನ ಕೃತ್ ಜನ್ಯೆಃ ॥ ಪ್ರಯುಕ್ತಂ ಸ್ವಸ್ವದೇಶೇ ಯತ್ । ತತೋ ದೇಶೀತಿ ಕೀರ್ತಿತಂ" ('ಸಂಗೀತ ಮುಕ್ತಾವಳಿ'–ಕುಂಭಕರ್ಣರಾಜ, ೧೫ನೆ ಶತಮಾನ.)

ಈ 'ದೇಶೀ' 'ಅಬಲಾ ಬಾಲಗೋಪಾಲೈಃ ಗೀಯತೇ'–ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಯೂ ಇದೆ. ಮಾತಂಗವೆಂಬವನದು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಆ ಅಬಲಾ ಬಾಲ ಗೋಪಾಲರೇ ಬಂದು ಪೂಜಾ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ! (ತಮಾಶಾ ದೊಡ್ಡಾಟ ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ.) ಈ ಬಯಲಾಟದ ಬೇರುಗಳು ಹೀಗೆ 'ಬಹುರೂಪಿ' ಮತ್ತು 'ಹಗರಣ'ಗಳಿಂದ ಅರಳಿ ಬೆಳೆದವು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ವಾದ್ಯ ಪ್ರಭೇದದಿಂದ ಈ ಆಟಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಭೇದವೇರ್ಪಟ್ಟಿರಬೇಕು.

೧.	ತಾಳದಾಟ	ವೈಷ್ಣವ	ದಶಾವತಾರ (ಬಡಗ ತಿಟ್ಟು)
೨.	ಜಾಗಟೆಯಾಟ	ಶೈವ	ದಶಾವತಾರ (ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟು)
೩.	ದಪ್ಪಿನಾಟ	ಲಘು	ಸಣ್ಣಾಟ
೪.	ದಿಮ್ಮಿದಾಟ	ಗಂಭೀರ	ದೊಡ್ಡಾಟ

ದೊಡ್ಡಾಟದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ವೇಷಭೂಷೆ ಶ್ರೀಮಂತ ಕಥೆ ಭಾಷೆ ಗಂಭೀರ ವಿಶೇಷತಃ ಪೌರಾಣಿಕ. ಸಣ್ಣಾಟದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ವೇಷ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಭಾಷೆ ಕಥಾನಕ ಲಘು, ಕೆಲಸಲ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಲೌಕಿಕ (ಉದಾ: ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ಸಂಗ್ಯಾ–ಬಾಳ್ಯಾ, ಕಡ್ಲಿಮಟ್ಟಿ ಸ್ಟೇಶನ್ ಮಾಸ್ತರ.)

'ಧರ್ಮಾಮೃತ' 'ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ'ಗಳಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುವ 'ಹಗರಣ'ದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನೋಡಿ–

೧. ಅದು ಮೂರು ದಿನದ ಹಗರಣಿಗರ ಆಟ.

೨. ವಿಪರೀತ (ವಿಚಿತ್ರ) ವೇಷ

೩. ನಗಿಸುವದೇ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ

೪. ಹೊಲೆಯರು ಬಡಿಯುವ ಹರೆಯ ಓಜೆಗೆ ಆಟ

೫. ಕೆಲಸಲ 'ಮುರಮೊಗ'ಗಳ ಬಳಿಕೆ

೬. 'ಎನಿತಾನುಂ ತೆರದ ರೂಪಗಳು' (ಬಹುರೂಪಿ)

೭. ಜವನಿಕೆ–ಸಿಂಹಾಸನ–ಹೊದಿಕೆ–(ಅಂಬಿಗರ ಚೌಡಯ್ಯನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ.)

ಈ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳ ರಂಗ "ಅಟ್ಟ"–೧೮ ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ರಂಗಮಂಚ. ಸಣ್ಣಾಟಕ್ಕೆ ೩ ಚಕ್ಕಡಿ ಗಾಲಿಗಳನ್ನು ಅರ್ಧ ಹೂಳಿ ಅವುಗಳ ಹಲ್ಲುಗಳ ಮೇಲೆ ತೊಲೆಗಳನ್ನು ಸಿಕ್ಕಿಸಿ ಮೇಲೆ 'ಫಳಿ'ಗಳನ್ನು ಬಿಗಿದು ತಯಾರಿಸಿದ ರಂಗ. ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡ ಶಾಲು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ತೆರೆಮರೆ' ಕುಣಿತ ಇರುವಂತೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ ರಂಗ ಪ್ರವೇಶದಲ್ಲಿ "ಕರವಸ್ತ್ರ"ವನ್ನೆ ಎರಡೂ ಕೈಗಳಿಂದ ಮೋರೆಗೆ ಅಡ್ಡ ಹಿಡಿದು ಕುಣಿಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕುತೂಹಲ ಕೆರಳಿಸುವ ತಂತ್ರವಿದು.

ಜಾನಪದ ರಂಗದ ಇನ್ನೊಂದು ರಚನೆ ನಾನು ಈಚೆಗೆ ಕಂಡಿದ್ದು ರಂಗಸ್ಥಲವನ್ನು ಅದರ ಎಡದಿಂದ ಬಲಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡ ಕರ್ಣ ರೇಖೆಯಿಂದ ವಿಭಾಗಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎಡಗಡೆಯ ಅಂಕಣದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಲಗಡೆಯ ಅಂಕಣದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳ ಚಲನವಲನ ಸಾಗಿಸುವದು. ಇವರ ಪ್ರವೇಶ ನಿಷ್ಕ್ರಮಣವೆರಡೂ ಹಿಂಬದಿಯಿಂದಲೇ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ ನಿಷ್ಕ್ರಮಣ ಹಿಂಬದಿಯಿಂದ: ಭಾಗವತನ ಎಡಬದಿಯಿಂದ ಬಂದು ಬಲಬದಿಯಿಂದ ಹೋಗುವದು. ರಂಗದ ಆಯ ನಮ್ಮ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ೧೨×೧೫ ಮೊಳ. (೧ ಮೊಳ=೧॥ ಫೂಟು ?) ೧೫ ಮೊಳದ ಆಯ ಭಾಗವತ ಚಂಡೆಮದ್ದಳೆಗಾರರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಅನುಕೂಲ ಪ್ರಶಸ್ತ. ಭಾಗವತನ ಹತ್ತಿರವೇ ಇದುರಿಗೆ ಮೃದಂಗ (ಮದ್ದಳೆ. ಭರತಮುನಿ–"ಮರ್ದಳಂ"!) ಹಾಗೆಯೇ ಆಚೆಯ ಮೂಲೆಗೆ ತುಸು ದೂರ ಚಂಡೆ. ಆ ಮೃದಂಗ ಅದರ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ (ಮೃತ್ + ಅಂಗ) ಮೂಲತಃ ಮಣ್ಣಿನದಾಗಿತ್ತು. ಇಂದಿಗೂ ಹಾಲಕ್ಕಿ ಒಕ್ಕಲ "ಗುಮಟೆಯ ಪಾಗಿನ" ಗುಮಟೆ ಉದ್ದ ಗಾತ್ರದ ಮಣ್ಣಿನ ಕುಂಭಗಳೇ. ಅವರು ೫–೬ ಮಂದಿ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಸಾಲಾಗಿ ನಿಂತು ಒಬ್ಬ ಎತ್ತಿದ ಹಾಡು ಎಲ್ಲರೂ ಹಾಡುತ್ತ ಎಲ್ಲರೂ ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಗುಮಟೆಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ಒಬ್ಬ "ಕೂಚ" ಕೈಯಲ್ಲಿಯ ಬಣ್ಣದ ಬಟ್ಟೆ ಬೀಸುತ್ತ "ಬಾಬಾಚ್!" ಎಂದು ಹುರುಪುಕೊಟ್ಟು ಕೂಗುತ್ತ ಕುಣಿಯುತ್ತಾನೆ.–ಪ್ರತಿ ಸೊಲ್ಲಿನ

ಮುಗಿತಾಯಕ್ಕೆ, ಮೃದಂಗದ ಲಯ ಒಮ್ಮೆಲೆ ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆ. ಆ ಮೂಲದ Chorus ದಿಂದಲೇ ಮುಂದೆ ಬಯಲಾಟಗಳ ಹಿಮ್ಮೇಳ. ಗೀಗಿ ಲಾವಣೀ ಪದ್ಯಗಳ ಮೇಳಗಳು ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿರಬಹುದು.

'ಯಕ್ಷಗಾನ' 'ಸಭಾ ಲಕ್ಷಣ' (ಯಕ್ಷಗಾನ ಶತಾವಧಾನಿ ಹಸನ್ನಲಾಗುವ ಕುಂಬಳೆ ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿ.) ರಂಗದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಹೀಗೆ ನೀಡಿದೆ : 'ಪಂಚ ಹಸ್ತೇನ ವಿಸ್ತೀರ್ಣಂ ದಶ ಹಸ್ತೇನ ಉನ್ನತಂ । ಅರ್ಧಚಂದ್ರ ಪ್ರಕಾರೇಣ ರಾಜತೇ ರಂಗಮಂಟಪ ॥ ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ೫ ಹಸ್ತ ವಿಸ್ತೀರ್ಣವೆಂದರೆ ಏನು ? ಅಷ್ಟು ಅಗಲವೋ ? ಆಳವೋ ? ಹಾಗೆಯೇ ರಂಗದ ಎತ್ತರ ೧೦ ಹಸ್ತವೋ ಮಂಟಪದ ಎತ್ತರವೋ? ("ಕೆಲವೆಡೆ ದಶ ಹಸ್ತೇನ ಆಯತಂ" ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.) ಅಥವಾ ಅರ್ಧಚಂದ್ರಾಕೃತಿ ಆದ್ದರಿಂದ ೫ ಹಸ್ತವು ಆ ವಿಸ್ತೀರ್ಣದ ತ್ರಿಜ್ಯವೋ ? ಏನೂ ಖಚಿತವಿಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಪಾತ್ರ ಭಾಗವತನನ್ನು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಪಾದ ಮುಟ್ಟಿ ನಮಸ್ಕರಿಸಿ ಆತನ ಎಡಬದಿಯಿಂದ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಭಾಗವತ ಎತ್ತಿದ ಹಾಡಿನೊಂದಿಗೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುವಾಗ ಅವನ ಬಲಗಡೆಗೇ ಹೋಗಿ ನಿಂತು ಕುಣಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಅವನ ಇದಿರಾಳಿ ಪಾತ್ರ ಎಡಕ್ಕೆ ಸರಿದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ.

ಶೇಕ್ಸಪೀಯರ ಕಾಲದ ರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಪಾತ್ರಗಳು ಬರಹೋಗುವದು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಇತ್ತು. ಅಂದಿನಂತೆ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗವೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆಯೇ ಮೂರೂ ಬದಿಗೆ ತೆರೆದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ವೇಷಧಾರಿ ಮೂರೂ ಮುಖವಾಗಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ, ನಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೂ ಈ ರಂಗಕ್ಕೆ ಮುಖಮಂಟಪ (Proscinium) ಇರುವದಿಲ್ಲ. ರಂಗವನ್ನು ಸಭಿಕರಿಂದ ವಿಂಗಡಿಸುವ ಲಕ್ಷ್ಮಣ ರೇಖೆ ಇರುವದಿಲ್ಲ. ಭಾವಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ನಟರ ಹಾಗೂ ನೋಟಕರ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ನೇರವೆನ್ನಬಹುದು. ಕೆಲವು ಚಂಡಿ, ವೀರಭದ್ರ, ಮಹಿಷಾಸುರ, ಪರಶುರಾಮನಂಥ ಉಗ್ರ ರುದ್ರಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವಿನಿಂದಲೇ ಬರುವದುಂಟು. ಇಂಥ ಅತಿಮಾನುಷ ವೇಷಗಳು ಓಲಾಲುಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತ ದಟ್ಟ ದಾಪಿನ ಹೆಜ್ಜೆಹಾಕಿ ಕುಣಿಯುತ್ತ ರಂಗದತ್ತ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ "ಲಾಲಿ ಕುಣಿತ"ವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. (ಲಾಲಿ ಅಂದರೆ ಮಗ್ಗದಲ್ಲಿ ಹಾಸಿನಲ್ಲಿ ಹೊಕ್ಕು ಸರಿದಾಡುವ ನೂಲಿನ ಕೊರಡು) ಗುಪ್ತಚಾರರಂಥ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವಿನಿಂದ ಎದ್ದು ಬರುವದುಂಟು. ಚಂದ್ರಹಾಸ, ಬ್ರಹ್ಮಕಪಾಲದ ಶಿವ ಮುಂತಾದ ವೇಷ ರಂಗದಿಂದ ಇಳಿದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ಸುತ್ತಾಡಿ ಭಿಕ್ಷೆ ಬೇಡುವದೂ ಉಂಟು.

ಇದೆಲ್ಲ ಪಾತ್ರ–ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಂಪರ್ಕ. ಅಂಥ ಜೀವಾಳದ್ದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವಿನಿಂದ ನಿರಾಳವಾಗಿಯೇ ಎದ್ದು ಹಾಯ್ದು ಬರುವವು. ಆದಾಗ್ಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಸರದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆರತು ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗ

ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಅನುಭವದ "ಸಂವಹನ"ದ ಒಂದು ಜೀವಂತ ಆಯಾಮವಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ. ವಿವಿಧ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ವ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸುವ ಸನ್ಮಿತ್ರ ಶ್ರೀ ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣರು ಅನ್ನುವಂತೆ ಈ ಸುಪ್ತ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರವಾಗಿದೆ, ಊರ್ಜಿತವಾಗಿದೆ. ಆಶು ಭಾಷಣ, ನೃತ್ಯ ಖಂಡ ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಭಾಗವತ ನಟವರ್ಗ ಕೂಡಿ ಸಕ್ರಿಯ ಸಹಕರಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ಒಡಗೂಡಿ ಒಂದು ಕೃತಿ ರೂಪಕದ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಈ ರಂಗತಂತ್ರ ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಜಕ. ಇಲ್ಲಿ ರಂಗ ಪರಿಕರ ಸಜ್ಜಿಕೆ ಅತಿ ಕಡಿಮೆ. ಅತ್ಯಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ. ಅವುಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಗರಿಷ್ಠ ಸರಳತೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಹಾಡು, ವಾದ್ಯ, ಕುಣಿತ, ಶೈಲೀಕೃತ, ನಡೆನುಡಿ ಎಲ್ಲ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಸಡ್ಡೆ ಹೊಡೆದು ನಿಂತು ಗಮನ ಸೆಳೆಯದೆ ಒಟ್ಟಾಗಿ ರಂಗ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿ ದುಡಿದು ರೂಪಕವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ.

'ಅತ್ಯಂತ ಶೈಲೀಕೃತ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಸರಳ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ತನಕ, ಅತ್ಯಂತ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಾಗ್ಧೋರಣೆಯಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಿಡಿಮಾತು ಗಳ ತನಕ ಇಲ್ಲಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಶಾಲವ್ಯಾಪ್ತಿ.

ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿ ವೇಷಧಾರಿಯ 'ವಾಚಿಕ' ಅಭಿನಯ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ–ಅದೂ ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ. ಶಿಷ್ಟಾಚಾರದ ಸಂಕೋಚವಿಲ್ಲದೆ. ೧) ಪಾತ್ರವಾಗಿ ೨) ನಟನಾಗಿ ಮತ್ತು ೩) ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗಿ, ವೇಷಧಾರಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರು ವಾಗಲೆ ನಟನಾಗಿ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ ನಟನೊಂದಿಗೆ ತೇಜಸ್ವಿಯಾದ ಮುಖಾಮುಖಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಜತೆಗೆ ಭಾಗವತನೊಂದಿಗೆ ಸ್ವಗತವಾಗಿಯೋ ಜನಾಂತಿಕ ವಾಗಿಯೋ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೂ ವೇಷಧಾರಿ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಒಂದು ನಿಮಿತ್ತ. ಆತ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತನ್ನಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಆಯಾ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ದಿ. ಟಿ. ರಾಘವಾಚಾರ್ಯರು ಒಮ್ಮೆ ಅಂದಂತೆ, "The unity of the actor and the spectator creates the theatre" ಎಂಬ ತತ್ವ ಸತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂದಿಗೆ ವ್ಯಾವಸಾಯಿಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಮೇಳಗಳ ಅವೇ ಅವೇ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಇತಿ ಒಂದು ಮಿತಿ ವಿಧಿಸಿದಂತಾಗಿದೆ.

ಈ ಇತಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಲು ಎರಡೂ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಿವೆ–ನಾಟಕರಂಗದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಅಸಂಬದ್ಧ ಹಾಗೂ ಬಾಲಿಶವೆನಿಸಿವೆ. ಅಸಹ್ಯವೂ ಅನಿಸಿವೆ.

೧) ನಾಟಕದ ಅಂಕದ ರಸ್ತೆಯ ಪರದೆಗಳನ್ನು ಮೇಲೆ ಕೆಳಗೆ ಉರುಳಿಸುವದು.

೨) ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ (ಸಿನಿಮೀಯ) ರೀತಿಗಳನ್ನು ಬಳಸುವದು.

೩) ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಮೇಳಿ. ಓರಿಕೆಯಿಲ್ಲದೆ ಮಾಡಿಸುವದು, ಅಸಂಗತ ಸಂದರ್ಭ ನಿರ್ಮಿಸುವದು.

೪) ಭಾಗವತನೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದ ವರ್ಜ್ಯಗೊಳಿಸುವದು.

೫) ಕುಣಿತ ಕಡಿಮೆಮಾಡಿ ಭೀಷಣ ಭಾಷಣ ಬಿಗಿಯುವದು.

೬) ನಾಟ್ಯರಂಗದ ಪುಸ್ತ (Stage Properties) ಉಪಯೋಗಿಸುವದು. ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಬಿಟ್ಟು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಅಳವಡಿಸುವದು.

೭) ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಲೋಪಗೊಳಿಸಿ ಕೃತಕ (Ready-made) ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಬಳಸುವದು.

೮) ರಾಮ ಕೃಷ್ಣಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸುವದು.

೯) ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ಗ್ರೀಜ ಪೇಂಟ ಗಡ್ಡಮೀಸೆಗಳಿಗಾಗಿ ಸ್ಪಿರಿಟ್ ಗಂ ಉಪಯೋಗಿಸುವದು, ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಗಳ ಮಾತೆತ್ತುವ ಮುಂಚೆ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ತುಸು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಹಳೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಬಿದ್ದಿತು–ದಿ. ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಯುಗದಲ್ಲಿ (ಆಗ ಉರ್ದೂ, ಫಾರಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಟ್ರಿಕ್ ಟ್ರಾನ್ಸಫರ ಸೀನ್ಸಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಬಿದ್ದಿತ್ತು.) ಅದೇ ರೀತಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ಶಿರಹಟ್ಟಿ ವೆಂಕೋಬರಾವ್ ವಾಮನ ಮಾಸ್ತರರ ಕಂಪನಿಗಳ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಅಂದಿನ ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ ದಟ್ಟವಾಗಿ ಬಿದ್ದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಗಳ ಉಗಮವೇ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳಿಂದ ಆಗಿತ್ತು ! ಸಾಂಗಲಿ

ಬಡೋದಾ ಸಂಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಕರ್ಕಿಯ ಮೇಳ ೧೮೪೦ರಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಆಡಿದ ದಶಾವತಾರದಾಟಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದು ಶ್ರೀ ವಿಷ್ಣುದಾಸ ಭಾವೆ ಪದ್ಯಪ್ರಚುರ ಮರಾಠೀ ನಾಟಕ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಭಾಗವತನ ಬದಲು ಪಾತ್ರಗಳೇ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ವೇಷ ಭಾಷೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷಧಾರಿಗಳಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಆರಂಭದ ಅಣ್ಣಾ ಸಾಹೇಬ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರರಂಥವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಹಾಡುಗಳ ಧಾಟಿಗಳು ಕನ್ನಡ ಮಟ್ಟುಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು! ಇಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ–ನಟಿ–ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದುದು.

ಹೀಗೆ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಮರಾಠಿಯ ಮುಖಾಂತರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳ ನೆಳಲು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಬಿದ್ದಿತ್ತು. ಇನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ವೃತ್ತಿರಂಗದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷಗಳ ಬಳಕೆ ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಅದೂ ಅಪಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ. ಆದರೆ ಈಚಿನ ನಮ್ಮ ನವ್ಯ ತಂತ್ರ ಪ್ರಯೋಗದ ನಾಟಕಗಳು ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡಂದಿನಿಂದ ಈ ಜಾನಪದ ರಂಗದ ತೀರ ಸರಳ ನೇರ ಸಂವಹನದ ನಾಟ್ಯವೈಖರಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ನಮ್ಮ ವಿಲಾಸೀ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಹತ್ತಿದೆ. ಅದನ್ನು ವಿವರ ವಿಸ್ತಾರಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿವೇಚಿಸುವದು ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ (ಶ್ರೀರಂಗ) ರಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಈಚಿನ ಸರ್ವಶ್ರೀ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ಡಾ॥ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಪ್ರಭೃತಿಗಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಗೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಸೂತ್ರಧಾರ ಅಂತರ್ಧಾರಿ. ನಾಟಕಕಾರ, ಕೀರ್ತನಕಾರ, ಮುಂದಾಳು, ಪತ್ರಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ತಮ್ಮ ಸಾವಿತ್ರಿ, ಸಂಜೀವಿನಿ, ಯಾರಿಗೆ ಹೇಳ್ತಿವ್ಯಾಂವ್, ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ, ತೇಲಿಸೋ ರಂಗಾ ಮುಳಗಿಸೊ, ನೀ ಕೊಡೆ ನಾ ಬಿಡೆ, ಸಮಗ್ರ ಮಂಥನ–ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ನಾಟಕ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸಮಾಲೋಚನೆ ನಡೆಯಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅದೇ ರೀತಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಮತ್ತು ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ 'ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ', 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ಮತ್ತು 'ಹಯವದನ'ದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳನ್ನು ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದರ ವಿವರಣೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದು ಮಾತು ಹೇಳಲೇಬೇಕು : ಈ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸೂತ್ರಧಾರ–ಹಿಮ್ಮೇಳ–ಭಾಗವತರೆಂಬ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಲ ಪಾಯದ ಬಯಲಾಟದಿಂದ

ಆಯ್ಕೆ ಆದವರು. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲರು. ರಂಗದ ಆಗು ಹೋಗುಗಳ ಕುರಿತು ಮುಂದೆ ಬಂದು ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುವವರು– ಸಮಾಂತರ ಟೀಕಾಕಾರರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ಭಾಗವತ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವೇಷಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವವನು. ಕೇದಗಿ ಮುಂಡಾಸ, ಕಿರೀಟ, ಕೋರೆ ಮುಂಡಾಸ, ಹೆಣ್ಣುವೇಷ, ರಾಕ್ಷಸವೇಷ, ಅವರವರ ಸಂದರ್ಭ. ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಗಳ ಆಯು. ಕಟ್ಟು ಅರಿತು ಅವರಿಗೆ "ಆತು"ಕೊಂಡು ಕುಣಿದಾಡಿಸಿ ರಾತ್ರಿ ಬೆಳಗು ಮಾಡಿಸುವವನು, ಅವನ ಅಗತ್ಯ ಮಹತ್ವ ಪ್ರಶ್ನಾತೀತ. ಹಿಂದೆಲ್ಲ ಆತ ಆಯಾ ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಹಿಂದೆ ರಾತ್ರಿಯಿಡಿ ನಿಂತೇ ಕಂಠಪಾಠದಿಂದ ಹಾಡಿ ಆಖ್ಯಾನ ನಡೆಯಿಸಿಕೊಡುತಿದ್ದ "ಪ್ರಥಮ ವೇಷಧಾರಿ". ಆದರೂ ಆತ ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ, ತಟಸ್ಥ.

ಆದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸೂತ್ರಧಾರನೋ ಭಾಗವತನೋ ತುಂಬ ಚುರುಕು. ಆತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ಮುಖ ಪಾತ್ರ (Mouth Piece) ಅದೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ.

ಇನ್ನು ರಂಗದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಟ್ಟದಾಟಗಳಿಗಿಂತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಈ "ಹೊಸ ಅಲೆ"ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ನೇಪಥ್ಯ ಪರಿಕರವೆಲ್ಲ ತೀರ ಅಲ್ಪ, ಸರಳ, ಸಾಂಕೇತಿಕ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ರಂಗದ ಆರಂಭ ರಸ್ತೆ. ಜಂಗಲ, ಮಹಲ–ಸೀನುಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಉರುಳುವ ಪರದೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಅವುಗಳ ಸೈಡ್ ವಿಂಗ್ಸ್‌ಗಳೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ನಟರಿಗಿಂತ ಈ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಚಪ್ಪಾಳೆ ಸಿಗುತಿತ್ತು. ಅನಂತರ ಇಂಗ್ಲೀಷ ನಾಟಕಕಾರ ಇಬ್ಸೆನ್‌ನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ತರುವ ನಿಜವಾದ ಮನೆ ಕೊಠಡಿ, ಮಹಡಿಗಳ Box Scenes ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದವು. ಆದರೆ ಈಗ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನಾಟಕಗಳು–ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರ "ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು" ನಾಟಕದಿಂದ ಮುಂದೆ ಈ ತೀರ ಸಾದಾ ಸರಳ ಅನಲಂಕೃತ ರಂಗವನ್ನೆ ಪುರಸ್ಕರಿಸ ತೊಡಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ Spot light ಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸು ತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದು ಬಯಲಾಟದ ರಂಗದಿಂದ ಒಂದಿಷ್ಟು ದೂರ.

ಇದರ ಇನ್ನೂ ಸರಳ ಹಾಗೂ ಶೀಘ್ರ ರೂಪ ನಮ್ಮ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು. 'ಚಂಪಾ' ಅವರ 'ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ', 'ಜಗದಂಬೆಯ ಬೀದಿ ನಾಟಕ', 'ಬಿರಡಿ ಬಾಬಾ' ಇತ್ಯಾದಿಯಿಂದ "ತಿಮ್ಮ"ನ ವರೆಗೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ದಶರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ 'ವೀಥಿ' ಎಂಬ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಿದೆ. ಆದರೆ, ಅದೊಂದು ವಿವಿಧ ದೃಶ್ಯಮಾಲೆ ಅದಕ್ಕೆ ೧೩ ಅಂಕಗಳು. "ಪರ್ಶವೀಥಿಕಾ ಇವ ಪೇಟೆಯ ಬೀದಿಯಂತೆ" ಈ Miscellaneous ದೃಶ್ಯಗಳ

ಮಾಲೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಬೀದಿ ನಾಟಕ ಹಾಗಲ್ಲ. ನೇರ ಬೀದಿಯ ಚೌಕದಲ್ಲಿ ಯಾವ ರಂಗ ನೇಪಥ್ಯ ಸಜ್ಜಿಕೆ ಇರದೇ ಲಘುವಾಗಿ ಆಡಿತೋರಿಸುವ ದಿಢೀರ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವಿದು. ಇದರ ಲಘುತ್ವವೆ ಇದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೆಲ ಸಲ–'ತಿಮ್ಮ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತೆಪ್ಪದ ದೃಶ್ಯದಂತೆ – ಇದರಲ್ಲಿ ತುಸು Contrived ಕೃತಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಸೇರಿ ಅದೊಂದು ಸರ್ಕಸ್ ಪ್ರಯೋಗದಂತೆ ಕಾಣಬಹುದು. ನಾಟ್ಯಕ್ರಿಯೆಯ ಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆ ತಡೆಯೊಡ್ಡಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ವಿಶೇಷ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಎಡೆ ಇಲ್ಲದೆ ಹಾದಿಹೋಕರಿಗೆ ನಿಂತಮಟ್ಟಿಗೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯ ನಡೆನುಡಿ ಎಲ್ಲ ತುಸು ಅತಿ ರಂಜಿತ, ಉತ್ಕಟ. ಢಾಳವಾಗಿಯೇ ಸಾಗಬೇಕು– ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗದ ಹಾಸ್ಯಪ್ರಸಂಗಗಳಂತೆ, ಇರಲಿ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ನಾಟ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಕೃತಕತೆ. ಶೈಲೀಕರಣ, ನಡೆ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಲಯಗಾರಿಕೆ ಹೆಚ್ಚು. ಅಭಿನಯ ಎರಡು ವಿಧ : ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯ ಧರ್ಮಿ. ಲೋಕಧರ್ಮಿಯು Naturalistic ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ, ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ. ಇಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಪ್ರತಿಭಾಸ. ಪುನಃಪ್ರತ್ಯಯ. ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯು Symbolic, ಸಾಂಕೇತಿಕ ಶೈಲೀಕೃತ. ವೈಚಿತ್ರಮಯ. ಅಂದ ಚೆಂದದ ಮಾಟ. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಆದರೂ ಅಶಂತಃ ಲೋಕಧರ್ಮಿ. ದೊಡ್ಡಾಟ ಸಣ್ಣಾಟಗಳೂ ಇದೇ ರೀತಿ. ನಮ್ಮ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಬ್ರೆಕ್ಟನ Epic ಅಥವಾ ಸಮಗ್ರ (Total) ಥಿಯೇಟರಿನ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಂತಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಮೇಳ ಎಲ್ಲ ದೃಶ್ಯತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಅಳವಡಿಸಿ ಒಂದು ಸಾವಯವ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಹಯವದನ'. ಡಾ। ಕಂಬಾರರ 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ಯೋಗ್ಯ ನಿದರ್ಶನ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ತಂತ್ರಗಳ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡಾಟ ಸಣ್ಣಾಟದ ರಂಗತಂತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಅಳವಟ್ಟಿದೆ. (ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ತಮಾಶಾ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಸು (ಕು?) ಪ್ರಸಿದ್ಧ 'ಘಾಶೀರಾಮ ಕೊತವಾಲ' ನಾಟಕವನ್ನು ಶ್ರೀ ವಿಜಯ ತೆಂಡೂಲಕರರು ರೂಪಿಸಿದಂತೆ!)

ಆದರೆ ಈಚೆಗೆ ಶ್ರೀ ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು, ಶ್ರೀ ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರು ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೇಥ್ ನಾಟಕವನ್ನು "ಬರ್ನಮ್‌ವನ" ವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ರೂಪಕಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಶ್ರೀ ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ 'ಕಾಲಿದಾಸನ ಶಾಕುಂತಲ'ವನ್ನು 'ಲೋಕ ಶಾಕುಂತಲ' ವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಲೆಯರ ಪ್ರಣಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು

ಮೊಟಕುಮಾಡಿ, ಕಣ್ವನ ಪ್ರವೇಶ ಸಂಕ್ಷೇಪಿಸಿ, ಮೀನುಗಾರರು, ವಟುಗಳು, ನಗರ ರಕ್ಷಕರು, ಬೇಡರು, ಮಾತಲಿ, ಚಿಗರೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮುಂದೆ ತಂದು ಈ ಲೋಕ (Folk) ನಾಟ್ಯವನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಹೀಗೆ ನೃತ್ಯ, ನಾಟ್ಯ, ವೃಂದಚಲನೆ, ಮುಖವಾಡ, ಮೂಕಾಭಿನಯ, ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ಇವೆಲ್ಲ ಅಂಗಗಳಿಗೆ ಯಥೋಚಿತ ಸ್ಥಾನವಿಟ್ಟು ರಂಗರೂಪಕವನ್ನು ರಚಿಸುವ Epic Theatre ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗಕ್ಕೆ ಸ್ವಯಮೇವ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಅಂಗಗಳು ಕೇವಲ ಜನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಅಲ್ಲ, ಯೋಗ್ಯ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಾಟ್ಯ ವ್ಯಂಜನೆಗಾಗಿಯೇ ಒಳಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿ ಮೂಡಿ ಬರಬೇಕು. ಇದು ನಿರ್ದೇಶಕನ ರಂಗ. ಇಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಿಗೆ ಅಪಾರ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ.

ಋಷಿ ಋಣ

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ — ಭರತಮುನಿ

ದಶರೂಪಕ — ಧನಂಜಯ

ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣ — ವಿಶ್ವನಾಥ

ಸಭಾಲಕ್ಷಣ — ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮ್ಮೇಲನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷೀಯ ಭಾಷಣಗಳು — ದಿ। ಜಿ. ಆರ್. ಪಾಂಡೇಶ್ವರ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ — ಡಾ॥ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಭೆ — ತಾಳ್ತಜೆ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೈಪಿಡಿ — ಕೃಷ್ಣ ಭಂಡಾರಿ

ಸ್ಫುಟ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು :

ಡಾ. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ

ಶ್ರೀ ಪಿ. ವಿ. ಹಾಸ್ಯಗಾರ — ಡಾ॥ ಎಂ. ಎಂ. ಕಲಬುರ್ಗಿ

ಶ್ರೀ ಜಿ. ಎಂ. ಚಿತ್ರಿಗೆಮಠ — ಡಾ॥ ಎಂ. ಜಿ. ಬಿರಾದಾರ

ಶ್ರೀ ವಿ. ಜಿ. ನಾಯ್ಕ — ಡಾ॥ ಎನ್. ಆರ್. ನಾಯಕ

ಶ್ರೀ ಮಹಾಬಲಿಬಟ್ಟ ಬರವಣಿ, ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತ

ಶ್ರೀ ಎ. ಜಿ. ಹಾವಗೋಡಿ, ನಟ — ಶ್ರೀ ಎಸ್. ಬಿ. ನಾಯ್ಕ, ನಟ

(ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಪ್ರಸಾರಾಂಗದ ದೇರೂರ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ಓದಿದ ಪ್ರಬಂಧ.)